REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

NUMERO JUIN/JUILLET 1975 : 12 F

Nos 219/220

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 55,—	F. 70,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F 73,—	F. 83,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

30e Année — Nos 219/220 JUIN/JUILLET 1975

Sommaire

Pages :

4/308 Organologie : la flûte à bec et ses dérivés — Roger COTTE

8/312 U.E.R. de musique et musicologie Université Paris-Sorbonne

9/313 Comment enseigner le chiffrage des mesures — Jacques CHAILLEY, P.-P. PHILLIPOT

12/316 Une approche sensori-moteur aux connaissances de la musique primaire — Madeleine CARABO-CONE

18/322 L'ensemble traditionnel provençal : galoubet et tambourin — M. GHYS

25/329 Chroniques azuréennes — Yves HUCHER

26/330 Camille Saint-Saëns — Roger DELAGE

28/333 La voix de Circé — Michel GUIOMAR

37/341 Mots croisés (problème) — Pierre MONTREUILLE

38/342 Réforme totale du solfège — Robert SOUBEYRAN

39/343 Reflets d'un entretien avec Bernard Dürr — A.-M. CHARTREUX

42/346 Notre supplément iconographique — Alain LIEUZE

43/347 Le groupe de recherches musicales de l'O.R.T.F.

45/349 Université de Paris-I (musique et esthétique musicale)

46/350 Ravel et Chabrier — Roger DELAGE

49/353 Notre discothèque — Jean MAILLARD, Hervé MUSSON

53/357 Mots croisés (solution) — Pierre MONTREUILLE

54/358 Bibliographie — André MUSSON

57/361 Communications diverses

60/364 Au Lycée Jean de La Fontaine

En supplément : Maurice Ravel, « L'Enfant et les Sortilèges »
(Cliché Roger Viollet)

Roger COTTE

ORGANOLOGIE

La flûte à bec et ses dérivés *(suite)* *

Au cours d'un précédent article, nous avons étudié la flûte à bec de l'époque classique, telle qu'elle a été remise en usage de nos jours. Il n'en faut pas moins tenir compte de l'existence, à côté de cet instrument aristocratique, d'autres sortes de *flûtes à bec,* riches parfois d'un important répertoire, toujours intéressantes à étudier pour le musicien.

LE FLAGEOLET

a) Bibliographie

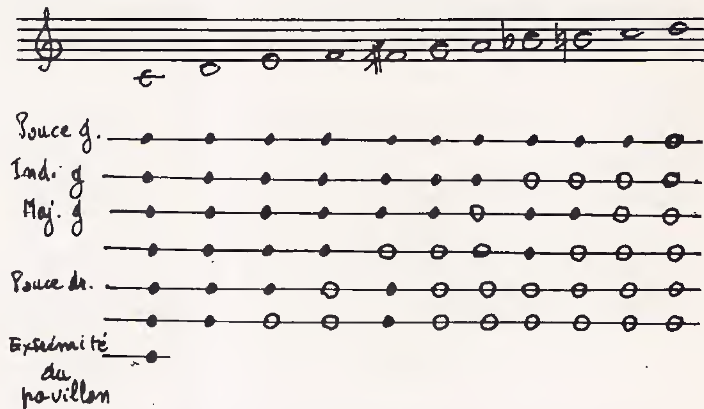
Outre les ouvrages généraux cités précédemment (cf. *E.M.*, n° 203, décembre 1973), voyez l'ouvrage de E. HUNT et le texte de J.-P. FREILLON-PONCEIN, donné dans la bibliographie de la flûte à bec (*E.M.*, n° 215, février 1975).

b) Généralités

Parfois confondu avec la flûte à bec traditionnelle, le flageolet n'en diffère guère que par son organisation acoustique et surtout par son répertoire. Les principes acoustiques des deux instruments sont les mêmes et leurs possibilités absolument équivalentes. On se reportera donc utilement à notre précédent article pour compléter le présent propos.

Le flageolet du XVIIe siècle se présente comme une petite flûte à bec de 10 à 20 cm de longueur, suivant les modèles; le bec est rigoureusement identique à celui de la flûte à bec, mais le corps est percé de six trous seulement, dont deux au-dessous, pour les pouces. Suivant les auteurs, on peut en jouer avec quatre doigts de la main gauche et deux de la main droite, ou avec trois doigts de chaque main. De nombreux auteurs préconisent également l'utilisation d'un des doigts libres de la main droite pour obturer l'extrémité inférieure de la perce (le « pavillon »), ce qui permet d'augmenter la tessiture d'un demi-ton ou même d'un ton au grave, et facilite l'émission de certaines notes aiguës, ou même autorise certaines corrections de justesse.

La tablature ci-dessous permettra de comparer les moyens et la technique du flageolet avec celle de la flûte à bec :



Cette tablature défective a été reconstituée d'après M. Mersenne et Freillon-Poncein, mais celui-ci donne des doigtés en fourches pour tous les degrés chromatiques. Mersenne signale même : « ... il se rencontre des hommes ... qui fassent des quarts de ton ... sur cet instrument ». Bien entendu, les trilles majeurs et mineurs sont possibles sur tous les degrés.

c) Historique de l'instrument

De nombreux auteurs (Colin Muset, G. de Machaut, Christine de Pisan, Froissart..., pour ne citer que quelques textes importants) attestent de l'ancienneté de l'instrument portant approximativement le nom de *flageolet* (ou encore *flageol, flageot, flajot, flautele...,* etc.). On le trouve même mentionné par des anonymes du XIIe siècle. Sous sa forme classique, celle décrite ci-dessus, l'instrument est fixé dès le XVIIe siècle et peut-être même antérieurement. Si nous en croyons Mersenne, il a déjà acquis la totalité de sa tessiture (qui ne gagnera guère plus d'une note ou deux aux perfectionnements ultérieurs), alors que la flûte à bec demeure rudimentaire. Un demi-siècle s'écoulera avant que celle-ci n'ai conquis la tessiture et les moyens d'un instrument classique.

Le flageolet est probablement le premier instrument de la famille des bois a avoir été « transposi-

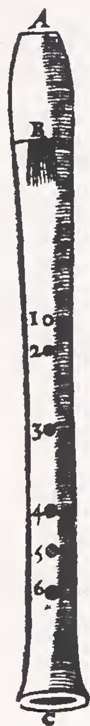
* Se reporter au n° 215 de février 1975.

teur », et cela, dès le XVIe siècle. Toinot Arbeau (*Orchésographie,* 1589, p. 17 *verso*) l'assimile à l' « arigot », l'instrument dont les soldats jouent sans discontinuer pendant leur marche, avec l'accompagnement du tambour militaire (d'où la locution populaire bien connue « à tire larigot ». C'est ce larigot (en sol) qui a donné son nom au jeu de 1 1/3' de l'orgue, jeu de mutation entendu à la dix-neuvième (quinte deux fois redoublée). Un texte passablement obscur de Mersenne confirme cette interprétation, au XVIIe siècle. Un jeu de flageolets conservé au Musée instrumental du Conservatoire (n° 377 du catalogue de Chouquet) comporte quatre instruments respectivement en ré, en fa, en sol et en la pour le plus aigu.

Au cours du XVIIIe siècle, le flageolet reçoit un « perfectionnement » assez étrange, qui deviendra définitif : la pompe. Il s'agit d'une sorte de capsule (comparable à celle du cromorne ou du hautbois de poitou que nous étudierons ultérieurement) placée entre le sifflet et l'embouchure proprement dite, et à l'intérieur de laquelle il convient d'enfermer une petite épong à laquelle revient le rôle d'absorber l'humidité du souffle de l'instrumentiste. Les adeptes de la flûte à bec admettront sans pleine l'utilité de ce dispositif !

Au cours du XIXe siècle, surtout dans le but de supprimer les doigtés « en fourche », on arma le flageolet de clefs en nombre variable (de une à cinq), puis on lui adapta le système Boehm, emprunté à la flûte traversière, et que nous étudierons dans un prochain article.

Le répertoire du flageolet a considérablement évolué au cours des âges. Considéré au XVIIe siècle comme « très propre pour jouer des airs gais... » (Freillon-Poncein), ou encore comme « l'un des plus gentils (instruments) » (Mersenne), il tombe peu à peu aux mains des classes les plus populaires de la Société. A la fin du XVIIIe siècle, il acquiert une certaine virtuosité, mais son répertoire ne comprend guère que des arrangements d'airs d'opéra comique et des variations. Certains compositeurs n'hésitent pourtant point à l'incorporer à l'orchestre symphonique, où il joue le rôle de la petite flûte moderne. Citons chez Vivaldi les concertos pour « flautino » (aujourd'hui généralement joués soit à la flûte à bec « sopranino » ou à la petite flûte), chez Haendel l'orchestre d'*Acis et Galathée* (1709), chez Gluck celui des *Pèlerins de La Mecque,* chez Mozart celui de *L'Enlèvement au sérail* et de certaines danses allemandes. Au XIXe et au XXe siècle (jusqu'en 1939), le flageolet n'est plus que l'instrument favori des bals de village ou même des bals populaires les plus mal famés (les bals dits « de barrière » des années 1850-



Flageolet du XVIIe siècle, sans pompe ni clefs



Flageolet moderne à système Boehm (1939)

Pouce gauche

Pouce droit

● : 1 : demi trou

1900). Pierre Larousse, dans son grand dictionnaire (1870), n'a pour cet instrument que des phrases méprisantes que nous hésiterions, de nos jours, à appliquer même à l'accordéon.

d) Les dénominations de l'instrument

Flageolet, flageol, flageot, flajot, flautele, flavel (parfois utilisé aussi pour désigner la cliquette des lépreux), tous ces termes (sauf le premier) relevant de l'ancien français.

Allemand : Flageolett (aussi utilisé pour désigner les sons harmoniquese du violon).

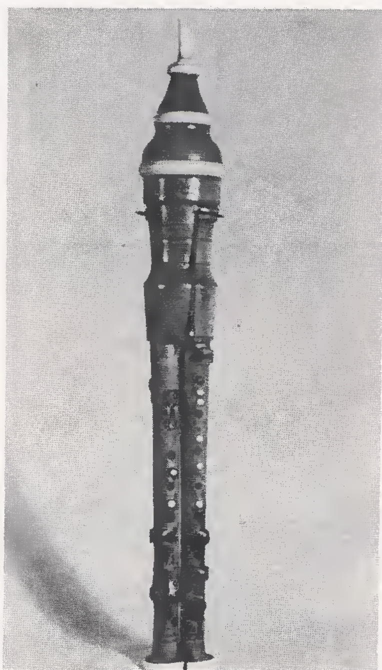
Anglais : Flageolet.

Italien : Flautino.

Noter aussi le verbe français *flageoler,* jouer du flageolet.

FLAGEOLETS MULTIPLES

Divers inventeurs, et notamment un Anglais du nom de Bainbridge, au début du XIX[e] siècle, se sont

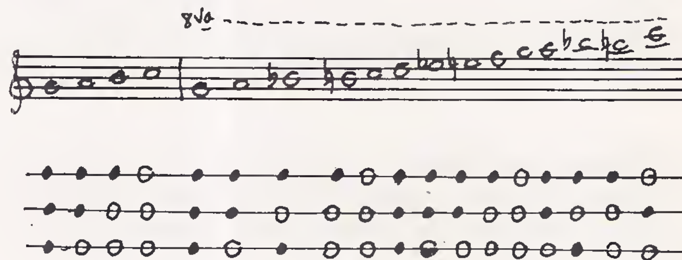


ingéniés à tenter de rendre « harmonique » le flageolet, ou encore à essayer d'en augmenter les possibilités chromatiques en disposant plusieurs tuyaux parallèlement sous une seule embouchure. Le Musée du Conservatoire de Paris possède plusieurs instruments de ce type (numéros 383, 384 et 385 du catalogue de Chouqet).

GALOUBET

a) Généralités

Cette flûte droite, relativement longue eu égard à sa tessiture (deux octaves au-dessus de la flûte traversière ordinaire, une octave au-dessus de la petite flûte d'orchestre) est construite sur un principe acoustique original. Les sons fondamentaux ne sont pratiquement jamais employés. On utilise, pour le registre grave, seulement ceux de l'harmonique deux, puis, avec des doigtés appropriés, ceux de l'harmonique trois (soit la quinte de l'harmonique deux). Grâce à ce subterfuge, on obtient une gamme diatonique (et même chromatique, suivant certains auteurs) continue avec seulement trois percés sur le corps de l'instrument, deux sur le devant, un derrière, pour le pouce. De la sorte, il est possible de jouer du galoubet d'une seule main (la main gauche), cependant qu'on s'accompagne de l'autre sur un long tambourin tenu sur la hanche ou sur l'épaule. Mersenne en donne une tablature complète (y compris les sons fondamentaux inusités) que nous transcrivons ci-dessous :





Le galoubet
ou flûte à trois trous
(*d'après* Mersenne)

b) Historique

Le galoubet est connu depuis le Moyen Age (cf. par exemple, au musée de Reims, une statue de musicien jouant de cet instrument, ainsi que du tambourin, datée du XIIIe siècle). Depuis le XVIIIe siècle, au moins, il appartient au folklore provençal ou basque (où il prend le nom de *flûtet*). On en connaît toutefois de fort beaux exemples, de fabrication très soignée (cf. Musée du Conservatoire, numéros 363 à 366, du catalogue de Chouquet).

c) Dénominations

Galoubet (Provence), flûtet (pays basque), flûte de tambourin, flûtet de tambourin, flûte à trois trous (Mersenne).

Allemand : Schwiegel ou Schwegel.

Anglais : Tabor pipe.

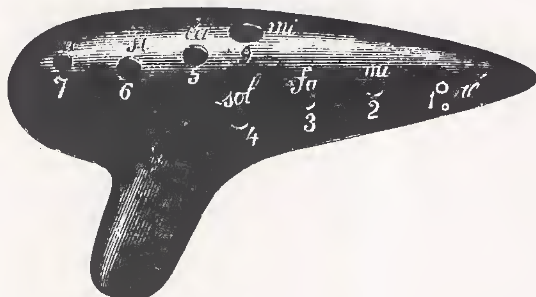
COR DE NUIT

Cet instrument, qui n'est guère plus connu que pour le jeu d'orgue auquel il a laissé son nom, mériterait assurément un meilleur sort. Il est constitué d'une corne d'animal de dimensions très moyennes (20 cm de longueur environ) dont l'extrémité la plus large — celle la plus proche de la tête de l'animal — a été appareillée en sifflet de flûte à bec. Huit à dix trous ménagés sur le corps de la corne permettent d'y exécuter des mélodies diatoniques. Le timbre est celui des tuyaux bouchés de l'orgue.

En *allemand,* il prend le nom de *Nachthorn.*

OCARINA

C'est, en quelque sorte, un cor de nuit artificiel. Généralement en terre cuite, de forme ovoïde, l'instrument est muni d'un bec de flûte et est percé de huit à dix trous. Son étendue (comme celle du cor de nuit) couvre un peu plus d'une octave diatonique. Il en existe de toutes dimensions, dans tous les tons. Il ne semble avoir été répandu que dans les classes populaires, vers la fin du XIXe siècle. Il aurait été inventé à cette époque par un facteur italien du nom de Donati (cf. M. Brenet : *Dictionnaire de musique*). Le compositeur Patrice Sciortino a composé une pièce brève pour ocarina (1972).



JAZZO-FLUTE

C'est une flûte à bec sans aucun trou sur le corps, mais appareillée d'une coulisse. Il fonctionne, naturellement, suivant le principe du tuyau bouché, et la hauteur du son peut être modulée d'une manière continue. Il est habituel de pratiquer un très large vibrato sur cet instrument. Tout d'abord réservé aux orchestres de variété et de jazz, le jazzo-flûte fait à présent partie de la panoplie passablement hétéroclite du « percussioniste » moderne. Sa sonorité est puissante. Il en existe de différentes dimensions (de 15 à 30 cm et même plus grands).



Prochain article : *la flûte traversière*

U.E.R. DE MUSIQUE ET MUSICOLOGIE DE L'UNIVERSITE PARIS-SORBONNE

1, rue Victor-Cousin - 75230 Paris Cedex 05
(Tél. : 325.24-13)

I. — Personnel enseignant et administratif

1) *Direction :*

Mlle Simone Cusenier, maître-assistant agrégé.

2) *Enseignants à temps complet :*

M. Jacques Chailley, professeur, docteur ès lettres. — Mlle Edith Weber, professeur, docteur ès lettres. — M. Jean Mongredien, maître de conférences agrégé. — Mme Marie-Claire Beltrando-Patier, maître-assistant.

Mlle Michèle Barbe, assistant, titulaire du C.A.E.M. — M. Alain Chastagnol, assistant, agrégé. — M. Jean Gribenski, assistant. — M. Gilles Leothaud, assistant. — Mme Danièle Pistone, assistant, docteur ès lettres. — Mme Nicole Sevestre, assistant, titulaire du C.A.E.M.

L'enseignement est assuré, en outre, par des chargés de cours complémentaires.

3) *Attachée d'administration universitaire :*

Mme Gilberte Leon-Barellas.

II. — Vocation de l'U.E.R. de musique et musicologie

Elle prépare aux diplômes suivants :

1) D.E.U.G. lettres et arts - section musique. — 2) Licence d'éducation musicale. — 3) Maîtrise d'éducation musicale. — 4) Maîtrise spécialisée de musicologie. — 5) C.A.P.E.S. d'éducation musicale. — 6) Agrégation d'éducation musicale et de chant choral. — 7) Doctorats d'université, de 3e cycle, d'Etat.

III. — Conditions d'admission

1. — Inscription en D.E.U.G. musique : les baccalauréats A6 et F11 sont recommandés, mais l'U.E.R. accueille tous les bacheliers : il va de soi que les études musicales universitaires supposent au départ un minimum de connaissances musicales (solfège - harmonie).

Certaines équivalences (titres musicaux, titres étrangers) sont reconnues. Se renseigner à la direction de l'U.E.R.

2. — Inscription en licence d'éducation musicale. Baccalauréat et D.E.U.G. d'éducation musicale (ou minimum de 10 U.V. dont les U.V. techniques).

3. — Inscription en maîtrise de musicologie (maîtrise spécialisée), mêmes conditions que pour l'inscription en licence. Certaines dispenses sont accordées. Se renseigner à la direction de l'U.E.R.

4. — Inscription en maîtrise d'éducation musicale ; licence d'éducation musicale.

5. — Inscription au C.A.P.E.S. d'éducation musicale ; licence d'éducation musicale.

6. — Inscription à l'agrégation : maîtrise ou C.A.P.E.S. ou C.A.E.M.

7. — Inscription aux divers doctorats : maîtrise (se renseigner à l'U.E.R.).

IV. — Les examens préparés à l'U.E.R. de musique et musicologie (U.E.R., n° 429)

1) *D.E.U.G.* en 2 ans minimum et 3 maximum : 12 U.V. (unités de valeur) : 1er cycle universitaire :

— U.V. MM 101 et 201 : Solfège (2 niveaux), 1 U.V. en tout.
— U.V. MM 102 et 202 : Harmonie (2 niveaux), 2 U.V.
— U.V. MM 103 et 203 : Histoire musique, 2 U.V.
— U.V. MM 104 et 204 : Histoire des arts, 2 U.V.
— U.V. MM 105 : Expression écrite et orale du français, 1 U.V.
— U.V. MM 106 : Acoustique musicale, 1 U.V. qui peut être remplacée par une autre U.V. obtenue à l'Université Paris-Sorbonne (se renseigner).
— U.V. MM 107 : Organologie, 1 U.V.
— U.V. MM 108 : Instrument supérieur, 1 U.V.
Ces 2 U.V. peuvent être remplacées par d'autres U.V. obtenues dans d'autres U.E.R. (se renseigner).
— 1 U.V. libre.
— 1 attestation de pratique musicale individuelle et collective : la pratique collective est obtenue à la chorale ou à l'orchestre de l'U.E.R. ou dans une autre chorale ou orchestre agréés. La pratique individuelle préparée en dehors de l'U.E.R. est sanctionnée par un examen.
— 1 attestation de langue obtenue à l'U.E.R.

Les attestations ne constituent pas des U.V. mais sont indispensables pour obtenir le D.E.U.G.

2) *Licence et maîtrise* constituent le 2e cycle universitaire. Elles comportent un certain nombre de certificats (C1 ou C2) avec des options possibles :

— MM 301 C1 de Technologie musicale (obligatoire pour la licence) ;
— MM 302 C1 d'Histoire de la musique du xxe siècle (obligatoire pour la licence) ;
— MM 303 C1 d'Ethnomusicologie (maîtrise) ;
— MM 304 C1 d'Histoire de la musique ancienne (licence et maîtrise) ;
— MM 305 C1 d'Histoire de la musique classique (licence et maîtrise) ;
— MM 306 C1 d'Histoire de la musique romantique (licence et maîtrise) ;
— MM 307 C1 d'Histoire de la musique moderne et contemporaine (maîtrise) ;
— MM 401 C2 Méthodes de recherche en musicologie (maîtrise de musicologie en 2 ans et maîtrise d'éducation musicale en 1 an).

Pour les options et les incompatibilités, se renseigner à la direction de l'U.E.R.

La licence se passe en un an, la maîtrise d'éducation musicale en 1 an, la maîtrise de musicologie en 2 ans.

3) *Doctorats :*

— *Doctorat de 3e cycle :* il faut être titulaire d'une maîtrise correspondante au sujet déposé, avoir passé l'examen d'admission et avoir deux ans de scolarité minimum avant la soutenance.

Le sujet doit être arrêté avec le professeur directeur de recherche.

La demande d'admission doit être déposée au service des doctorats de l'Université Paris-Sorbonne, 1, rue Victor-Cousin (centre administratif).

— *Doctorat d'Université :* il faut être titulaire d'une maîtrise correspondante au sujet déposé (équivalence possible). La soutenance ne peut avoir lieu qu'après un examen oral préliminaire et un minimum de deux ans de scolarité (se renseigner). Le sujet doit être arrêté avec le professeur directeur de recherche.

Le dossier doit être déposé au service des doctorats de l'Université Paris-Sorbonne (service administratif), 1, rue Victor-Cousin).

— *Doctorat d'Etat :* il faut être titulaire d'une maîtrise ou de la licence ancien régime. La soutenance demande un minimum de cinq ans de scolarité après le dépôt du sujet. Celui-ci doit être arrêté avec le professeur directeur de recherche.

Le dossier doit être déposé au service des doctorats à l'Université Paris-Sorbonne, 1, rue Victor-Cousin (service administratif).

Jacques CHAILLEY Michel P. PHILIPPOT

Comment enseigner le chiffrage des mesures

Bien des choses ont changé depuis que nous apprenions, enfants, que le rythme était une alternance régulière de temps forts et de temps faibles, et qu'il s'écrivait au moyen de mesures désignées par une fraction dont le numérateur, etc.

Essayons donc de faire le point. Et d'abord, selon une vieille méthode qui a fait ses preuves et qu'on néglige trop souvent, de définir ce dont nous allons parler.

En premier lieu, la confusion fondamentale à éviter : rythme et mesure sont deux choses différentes. Le RYTHME est la **perception d'un rapport de durée entre les notes,** ou mieux encore une **alternance d'élans et de détentes dont on perçoit les rapports de durée.** La MESURE est un **artifice de notation groupant un nombre défini de valeurs en un ensemble identifié.** La relation entre rythme et mesure est usuelle, mais non obligatoire. On trouve souvent, chez Beethoven par exemple (scherzo de la quatrième symphonie, etc.), des **rythmes** à deux temps inscrits dans une **mesure** à trois temps, et chez les modernes des notations de mesure n'impliquant aucune idée rythmique.

La définition du rythme proposée ci-dessus est fort importante, car elle élimine l'idée trop répandue que le rythme est simplement soit une succession de temps forts et faibles, soit au contraire une simple succession, voire une juxtaposition de durées déterminées sans valeur perceptive. Mais ce sujet est trop vaste et trop important pour être traité rapidement, et nous nous arrêterons seulement ici, comme le titre l'indique, sur la notion de mesure dans sa présentation la plus courante.

Une première difficulté vient de ce que le chiffrage des mesures par fractions est un procédé absurde, qui se révèle très vite inadaptable dès qu'on quitte les rythmes élémentaires. On l'explique habituellement par la subdivision des rondes : ce n'est qu'une simplification très approximative. Il résulte en réalité d'une longue série de transformations empiriques à partir des signes de temps, modes et prolations de la vieille notation proportionnelle où les **signes désignaient des façons de subdiviser, non de grouper.** D'où ses inconséquences. Comment justifier, par exemple, le fait qu'une mesure à 6/4 soit une mesure à deux temps dont l'unité de temps est la blanche pointée, alors que trois temps à la blanche s'écrit 3/2 et qu'il n'existe aucun chiffrage permettant de grouper par deux les noires d'une mesure de 6 noires en comptant à la noire ? Ou encore que l'on note de la même manière une mesure de 6 croches comptée à la croche ou une mesure à deux temps ternaires comptée à la noire pointée ?

On pourrait multiplier les exemples. Bornons-nous à constater que, de plus en plus, on tend aujourd'hui à abandonner le chiffrage par fractions au profit de notations plus rationnelles indiquant d'une part l'unité de temps, d'autre part le **nombre de temps,** par exemple 2 ♩. au lieu de 6/8. De plus en plus souvent aussi, on sous-entend la seconde indication quand il s'agit de noires (cas le plus fréquent), de sorte que 3 tend à remplacer 3/4 et 4 à remplacer aussi bien C que 4/4.

Cette évolution doit être connue et signalée à l'élève. Toutefois, les vieilles fractions, qui ont la vie dure, sont encore trop employées pour être négligées. Il faut donc aussi les enseigner et les expliquer d'une manière accessible.

Cela est relativement facile pour les mesures simples, où l'explication traditionnelle (numérateur = nombre de temps, dénominateur = unité de temps en fraction de rondes) peut suffire dans la pratique (sous les réserves énoncées). Cela se gâte pour les mesures dites composées (composées de quoi ?) qu'il est vraiment difficile d'expliquer rationnellement, puisqu'elles sont fondées sur le comptage tantôt du temps et tantôt de la subdivision ternaire du temps, sans rien qui distingue les deux méthodes. Il semble donc impossible, quelque répugnance que cette méthode inspire, d'éviter le « c'est comme cela, on n'y peut rien ». Il est justement très important pour ces mesures composées, **de ne pas lier la lecture des fractions à leur explication théorique,** celle-ci étant ou bien fausse ou bien d'un niveau musicologique inaccessible à l'élève. Il faut bien en effet que ce dernier comprenne que, le plus souvent, 6/8 n'est pas une mesure à 6 croches, mais à 2 noires pointées divisibles en 3 croches chacune. On retombe ici sur la notion historique évoquée plus haut et l'on paye tribut à l'évolution qui, d'un système graphique fondé sur la **subdivision,** est passé empiriquement à un système basé sur le **groupement** et l'a fait maladroitement (le point de la noire pointée n'est pas,

comme on le croit habituellement, le représentant d'une croche ajoutée, mais le survivant du « point de perfection » facultatif qui, jadis, rendait la noire divisible en 3 au lieu de 2 : on trouve encore chez Bach, par exemple, des mesures incompréhensibles pour qui ignore cette particularité).

Une lettre d'un correspondant, voici quelque temps, m'a fait prendre conscience d'un problème nouveau sur ce sujet. Voici en effet ce que m'écrit M. Vittipond, de Francheville :

« Personnellement avec ma femme, nous avons ouvert une école de musique dans une société privée (chorale) et depuis deux ans nous enseignons le solfège avec la méthode Kodaly. Les résultats sont surprenants et des petits (six ans) qui ne savent pas lire, savent chanter juste sur trois ou quatre notes, le nom des notes et la position sur la portée — je ne vous apprends rien — mais, vers dix ans, nous avons un problème à résoudre et j'ai pensé vous le soumettre, car il y a peut-être une solution que nous ne connaissons pas. Les jeunes font maintenant depuis la maternelle des « mathématiques modernes », et, résultat, ne comprennent plus rien à ce qui représente la mesure, soit deux chiffres en forme de fraction. Les fractions ? Connais pas. **Numérateur ? Dénominateur ?** Inconnus. D'où graves difficultés pour faire comprendre les mesures simples, puis les mesures composées.

Je me suis demandé s'il n'était pas possible de présenter cette théorie par les " ensembles ". Mais, ancien matheux, j'ai bien suivi quelques cours pour me mettre au courant de cette nouvelle manière, mais je bute sur la présentation d'un ensemble qui tiendrait compte des valeurs des notes et de la répartition de ces valeurs dans une mesure ? »

Ne me sentant pas suffisamment familiarisé avec les mathématiques modernes pour résoudre ce problème, je l'ai soumis à Michel Philippot, qui a bien voulu (je l'en remercie) y répondre en détail. Je lui laisse la parole.

ESSAI D'EXPLICATION DE LA **MESURE** EN UTILISANT LA NOTION D' « ENSEMBLE »

Soit un ensemble quelconque {A, B, C, D, E, F, G}, rappelons que ce que nous appelons le CARDINAL de cet ensemble est le nombre de ses éléments. L'ensemble {A, B, C, D, E, F, G} a donc pour CARDINAL le nombre 7.
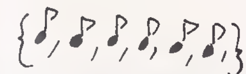
Voici un autre ensemble : {sol, fa, mi, ré do} son CARDINAL est 5.

Prenons, maintenant, un ensemble dont les éléments seront des notes d'égale durée, par exemple :



Le CARDINAL de cet ensemble est 4.

Voici un autre ensemble :



Question : quel est son CARDINAL. **(Réponse : 6.)**

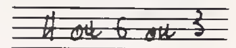
En musique, nous allons utiliser souvent de tels ensembles. Mais, en musique, nous allons employer une autre notation. Au lieu de représenter l'ensemble par ses éléments enfermés entre deux accolades, nous allons le représenter par des notes (ou des silences) enfermés entre deux barres. Par conséquent, nous écrirons ceci, pour le même ensemble de cardinal 4 :

En mathématique :
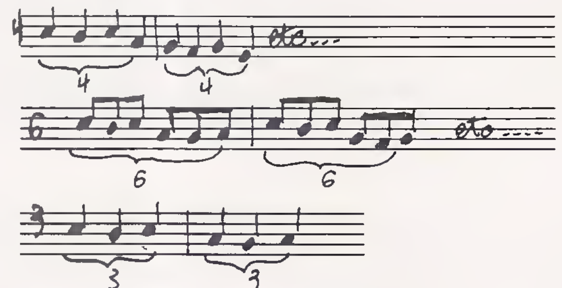
En musique :

L'ensemble des durées enfermées entre deux barres va s'appeler une MESURE, et nous appellerons les barres : des BARRES DE MESURE.

Comme un morceau de musique est plus long qu'une seule mesure, nous répèterons les mesures en les séparant par des BARRES DE MESURE ; et comme chaque MESURE représente un ensemble de même CARDINAL, nous écrirons ce CARDINAL une fois pour toutes au début du morceau et dans la moitié supérieure de la portée, comme ceci :



ce qui signifie :



Maintenant, construisons un ensemble avec les éléments suivants :

1 × 1 = 1
1 × 2 = 2
2 × 2 = 4
4 × 2 = 8
8 × 2 = 16
16 × 2 = 32
32 × 2 = 64

(le premier élément est 1 ; les éléments suivants s'obtiennent en multipliant le précédent par 2).

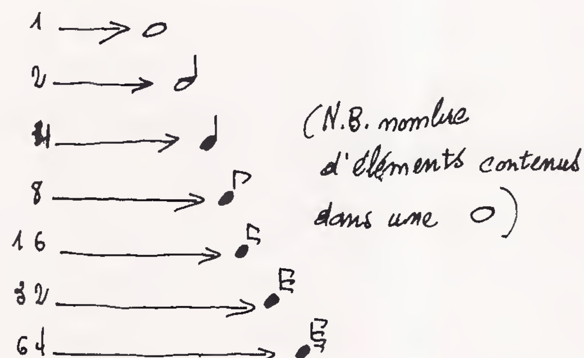
ENSEMBLE X = {1, 2, 4, 8, 16, 32, 64}.

Et un deuxième ensemble avec les éléments suivants :



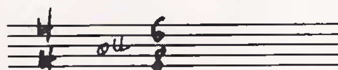
ENSEMBLE Y = ○, 𝅗𝅥, ♩, ♪, 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰, 𝅘𝅥𝅱

Etablissons entre X et Y l'**application bijective** suivante :



Nous savons maintenant que chaque élément (nombre) de l'ensemble X correspond à une note (durée) de l'ensemble Y.

Au début de notre morceau de musique, nous allons maintenant écrire, sous le premier nombre (dans la moitié inférieure de la portée) celui qui appartient à l'ensemble X et qui représente, par l'**application bijective,** la durée de la note que nous avons choisie, comme ceci :



Nous avons donc :
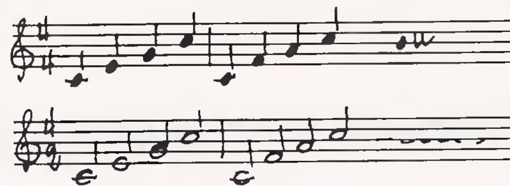
a) nombre du haut : nombre d'éléments de l'ensemble des notes d'une mesure ;

b) nombre du bas : durée de chacune de ces notes.

En résumé, soit :



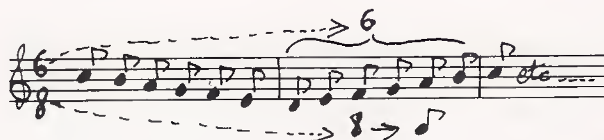
Voici d'autres exemples :



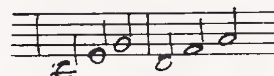
Exercice :

1) Que veut dire 6
8

Réponse :



2) Par quels chiffres représente-t-on :

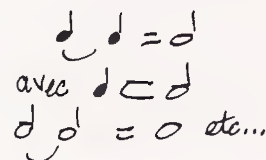


Réponse : 3
2

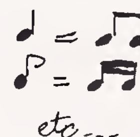
Etc.

N.B. — Pour continuer, je suggère que l'on explique comment l'ensemble des durées des notes d'une mesure peut être « manipulé » en prenant :

a) L'ensemble des parties, ce qui fait découvrir :



b) Chaque élément divisé lui-même en ensemble d'éléments plus petits, ce qui fait découvrir :



Et toujours... etc.

Madeleine CARABO-CONE

UNE APPROCHE SENSORI-MOTEUR AUX CONNAISSANCES DE LA MUSIQUE PRIMAIRE

UNE PREPARATION POUR ACQUERIR DES HABITUDES D'ETUDES PRODUCTIVES

L'approche sensori-moteur donne aux enfants d'âge pré-scolaire et d'école élémentaire une fondation musicale et en même temps une stimulation intellectuelle pour assurer l'avenir académique. Se basant sur les observations des psychologues Piaget et Bruner, cette approche est fondée sur la conviction que l'enfant d'âge pré-scolaire peut être introduit à la compréhension d'une structure consciente, si ce procédé est traduit en actions et dans des environnements que l'enfant peut éprouver comme ses environnements primaires d'enfant. C'est l'œuvre compréhensive de Piaget sur le nouveau-né qui est le plus révélateur pour le but d'aujourd'hui de réaliser le potentiel complet de chaque individu. Pourtant la signifiance du pouvoir de l'enfant d'apprendre ses environnements par l'expérience sensori-moteur est généralement ignorée, même parmi ceux des éducateurs musicaux qui ont été attirés par l'œuvre de Piaget et qui ont écrit des dissertations à ce sujet. Celles-ci consistent en grande partie d'études de statistiques sur la Réversibilité et la Conservation, deux concepts décrits par Piaget et qui sont apparents à partir de l'âge de sept ans, quand l'enfant commence à spéculer avec des objets qui n'existent que dans sa pensée.

Or, Piaget et beaucoup d'autres, ont démontré que la capacité de l'enfant, beaucoup plus jeune, d'apprendre et de penser, est liée au concret, au visible, au touchable. Il n'y a guère une meilleure façon de faire une représentation concrète d'une idée abstraite que par l'expérience visuelle et tactile qui est renforcée et coordonnée par l'audition et le kina-esthétique. Parmi les enfants, comme parmi tous les êtres , il y a des différences individuelles : ceux qui comprennent plus facilement par l'œil, d'autres par l'oreille et d'autres encore par le toucher et le mouvement. Ces différences individuelles devraient être satisfaites par beaucoup d'approches sensorielles qui tiennent compte de tous ces buts et agrandissent les chances d'un enseignement fructueux.

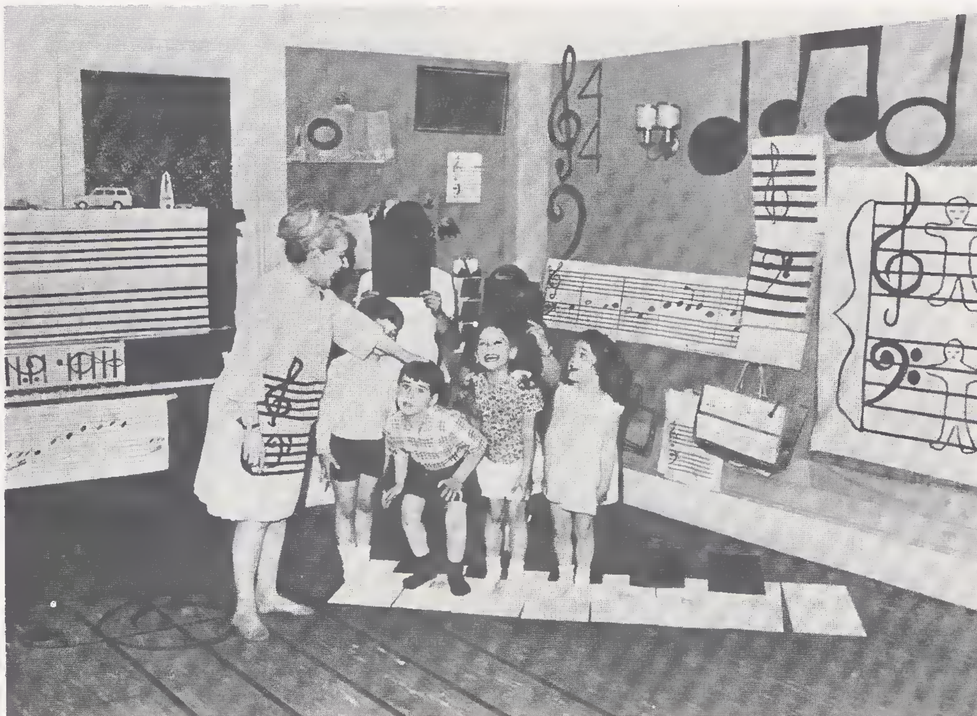
La grande portée elle-même avec sa notation devient un environnement dans lequel l'enfant est « né ». Utilisant ses pouvoirs d'apprendre instinctivement, il forme tous les concepts par relation à lui-même, agissant dynamiquement dans le cadre d'une portée gigantesque, dont il rencontre les images partout, au plancher, au mur, sur la table, au clavier, dans son costume et sur sa carte d'identité. Cette multiplicité d'images presque similaires, en structure correlée (horizontales, grandes, verticales, petites, etc.) fournit des exercices naturels pour découvrir des relations et agit comme une gymnastique mentale qui développe les perceptions. Celles-ci sont incluses dans des actions renforcées par un contact physique continuel, avec des matériaux d'enseignement simples, surtout en papier et en rubans de toutes sortes, même faits par l'enfant lui-même, qui, à travers les interactions continuelles avec son environnement, devient son partenaire. Cela produit une contre-réaction (*feedback*) continuelle du physique au mental. Puisque l'environnement d'apprentissage est absorbé naturellement, des enfants de moyens différents apprennent également, parce que seulement les dons naturels comptent, et pas la capacité d'expression verbale. Le monde *extérieur,* représenté par cet environnement structurel, est assimilé par Identification avec Soi-même et par Dramatisation, et devient le monde *intérieur* de l'enfant : son esprit.

Par expérience personnelle, chaque enfant devient conscient des concepts représentés par les mots : au-dessus, au-dessous, dans, sur, entre, le plus proche, plus haut, plus bas, etc., aussi bien que par des syllabes, des conceptions mathématiques de séquence et d'égalité, et beaucoup plus.

La compréhension facilite à reconnaître et à comparer, prolonge la capacité d'attention, renforce le foyer visuel et intensifie la concentration. La portée gigantesque fonctionne donc comme un véritable champ d'exercice pour le développement de



l'aptitude de percevoir, et le concept de base qui est essentiel, non pas seulement pour apprendre la musique, mais aussi pour les études scolaires générales. Au lieu de travailler avec l'alphabet (avec 26 majuscules, 26 minuscules imprimées ; 26 majuscules, 26 minuscules écrites) le champ d'étude est limité à onze lignes avec leurs espaces blancs adjacents et la pleine simplicité des « bâ-



tons » et des cercles, qui seront les constituants des notes de valeurs simples. Selon Piaget, même les très petits enfants peuvent distinguer entre des bâtons et des cercles. Pourtant c'est la reconnaissance instantanée de ces éléments de bâtons et de cercles dans les lettres de l'alphabet qui font la base de la capacité de lire. Avec l'isolation de ces constituants primitifs, la base est donnée pour la compréhension en profondeur.

Parce que les idées abstraites sont transformées en objets « touchables », faits de papier, de rubans et d'autres matériaux employés dans les jardins d'enfants, ces outils d'apprentissage sont si simples qu'ils enseignent par eux-mêmes. Ainsi les maîtresses des écoles enfantines peuvent apprendre en même temps que les enfants qu'elles guident dans des activités de jeux amusants. L'identification avec soi-même, la dramatisation et la coordination musculaire sont les facteurs dominants.

Graduellement, chaque enfant est entraîné dans les jeux. Il développe son image de « soi-même » en devenant le noyau central de chaque concept et il s'identifie comme un élément singulier dans ses matériaux d'instruction. Aucune peur d'échec ne retient l'enfant. Ses pouvoirs physiques, psychologiques et intellectuels sont entraînés totalement quand il se transforme en toutes sortes d'éléments musicaux. Par exemple :

- **Il devient une ligne de repère**

A l'Ecole des Etudes Cognitives à l'Université de Harvard, des expériences qui comprenaient des photographies de mouvements d'œil des personnes regardant des images brouillées, démontraient que l'œil a besoin de points de repère pour sa sécurité visuelle. Les points de repère sont essentiels pour fixer et pour percevoir en général. Ainsi il est important de trouver les caractéristiques naturelles qui distinguent un symbole d'un autre. Dans la grande portée il y a trois lignes de repère : il n'y a qu'une ligne qui passe à travers le centre de la partie ronde de la clef de sol ; il n'y a qu'une ligne qui passe entre les deux points avoisinants de la clef de Fa ; et il n'y a qu'une ligne, celle du « do » du milieu, qui est invisible quand elle est inactive comme son. En plus, la ligne la plus haute et la ligne la plus basse de chaque portée deviennent des lignes de repère instinctivement perçues. Continuellement, ces lignes de repère servent comme support visuel. Beaucoup de ces « activités d'identification » sont centrées autour de ces lignes de repère. Par exemple : quelques enfants deviennent la ligne de « fa » dans la clef de « fa ». Ils sont debout dessus, pendant que d'autres jettent des disques de papier ou des sacs de pois aux pieds des enfants qui se tiennent sur la ligne de repère. La même procédure avec les autres lignes de repère : « sol » de la clef de sol et « do » du milieu. Toujours, on jette seulement après avoir reçu un signal rythmiquement mesuré, ainsi incluant un élément rythmique. Et alors, en écoutant et en fredonnant ces sons, les enfants marchent le long des lignes de repère, toujours en partant de la clef, pour renforcer l'habitude de la lecture de gauche à droite. Avant de commencer sur la ligne du « fa », ils sautent sur les points voisins de la clef de « fa ». Avant de commencer sur la ligne du « sol », chaque enfant suit la partie ronde de la clef de « sol » avec le pied. Ces techniques sensori-motrices intensifient le point focal.

- **Il devient une portée**

Sur son corps, l'enfant sent les cinq lignes de la clef de basse ou de la clef de soprano, à ses pieds, ses genoux, sa taille, son cou et à la tête et il répond à un son spécifique par un mouvement y correspondant. Les espaces sont interprétés en poussant les bras dans les espaces voisins des « lignes du corps ». Chaque espace est défini comme un lieu entre ses lignes avoisinantes, en accélérant ainsi la reconnaissance instantanée des points focaux (visuels et mentaux), et aussi pour intensifier le concept des sons voisins. Le « do » du milieu est représenté en traçant une ligne imaginaire dans l'air. Le corps de l'enfant est son aide principal d'enseignement, renforçant l'entraînement de l'oreille et de la lecture.

La main de l'enfant devient aussi une portée. Dans les classes plus avancées, les cinq doigts de la main droite deviennent les cinq lignes de la portée de la clef de « sol » que nous employons quand nous chantons. Avec l'index de sa main libre, l'enfant indique les notes de la chanson, caressant ses doigts qui représentent les lignes de portée et en piquant dans les espaces entre eux. On peut faire ces mouvements caressant et piquant rhytmiquement, en interprétant les valeurs de temps indiqués par la musique. Cette représentation littérale de la partie musicale est la base du système des symboles manuels du système d'instruction que le monde appelle actuellement la méthode Carabo-Cone. Ses avantages sont :

La perception immédiate : l'idée fondamentale se comprend facilement et s'apprend rapidement.

La continuité : la même technique de lire la portée est employée sur la portée du corps, sur



la boîte à grande portée (avec ses rubans de velours représentant les lignes) et toute autre interprétation et représentation de la grande portée.

L'aide dans le procédé de lire et d'écrire : à cause de sa traduction littérale de la portée musicale imprimée, elle est unifiée avec le procédé de lire et d'écrire. C'est la main de chaque individu qui est une aide de l'enseignement toujours présente.

L'application au clavier : en plaçant la main sur le clavier nous constatons que chaque doigt qui



représente une ligne de portée peut jouer sa propre touche de piano, sans changer la position de la main.

Au lieu d'être arbitrairement fabriqué pour représenter une note seulement dans la gamme diatonique, sans relation à la lecture ou à l'écriture ou au jeu instrumental, ces symboles de main peuvent représenter les notes d'aucune gamme (même atonale !) dans leur position sur la portée aussi précisément, car en réalité ce ne sont plus des symboles, mais la partition elle-même.

- **Il devient un instrument musical**

Les enfants tirent cinq rubans noirs à travers les pieds, les genoux, la taille, le cou, la tête des « enfants de la portée ». En chantant des chansons écrites d'abord sur les lignes seulement, les enfants de la portée agitent la partie du corps y correspondant, tandis que d'autres enfants font bouger les rubans qui y correspondent comme les cordes d'un instrument musical.

- **Il devient une ligne ou un espace spécifique**

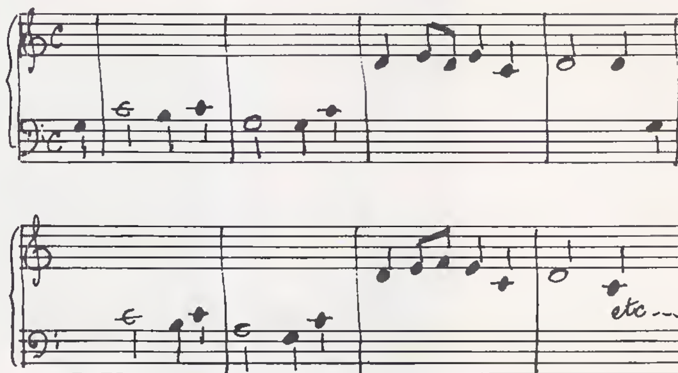
Bientôt, l'enfant réalise sa relation avec ses camarades de classe par son propre son ou par sa « location d'identification ». Il est extrêmement important du point de vue de la pensée structurale, de développer un sens de l'ordre. Une des activités les plus fondamentales qui entraîne l'enfant dans le concept de l'ordre, est de choisir une identité avec une ligne de portée. La grande portée a déjà été éprouvée dans sa totalité. Mais quand un enfant choisit un « bâton de ligne », il se trouve vis-à-vis d'une ligne sortie de son contexte. Pour que la ligne reprenne un sens pour l'enfant il doit la remettre mentalement dans la structure totale. Ayant choisi leur bâton, les enfants doivent s'arranger dans une séquence du plus haut au plus bas (ou vice-versa), en allant vers le tableau sur la paroi pour écrire leur note, dans ce cas, le tableau blanc avec des lignes noires, important pour la réalité de l'expérience de la lecture. En discutant lequel est le plus haut ou lequel est le plus bas, ils s'entraînent dans des concepts de nombre et de séquence.

Ayant beaucoup d'expérience à s'arranger en séquence, les enfants sont prêts à suivre un nouveau plan comme « l'ordre du jour ». Nous saisissons un moment opportun où les enfants sont dispersés sur la portée du plancher et nous nous exclamons : « Restez là où vous êtes ! Lequel d'entre vous est le plus près des clefs ? » L'ordre dans lequel chaque enfant écrira sa note sera déterminé par sa distance de la clef. L'élément hasard va créer chaque fois une nouvelle expérience de laboratoire, en fournissant une nouvelle occasion d'étudier de nouveaux intervalles, des mélodies nouvelles, des rythmes variés, etc.

- **Il devient partie d'une chanson**

Les enfants créent par leur identité musicale des thèmes originaux. Les concepts d'intervalles, des notes voisines, de variété rythmique, etc., se développent avec une impulsion créatrice. Un exemple typique est le premier thème du dernier mouvement de la première symphonie de Brahms.

L'enfant qui représente la première note est le plus près de la clef, debout sur le plancher, et chaque « enfant de note » successif dans la mélodie prend sa propre place sur la portée du plancher, chacun debout sur une grande note découpée de papier. Puis, dans un ordre exact, chacun écrit sa note sur la portée du tableau sur la paroi. En chantant le thème, chacun s'accroupit à son tour, comme une touche de piano frappée, pendant la durée exigée. Quelquefois les enfants construisent les notes en petits biscuits, placés justement sur la portée de la table. Chaque thème peut être représenté dans des centaines de façons différentes.



- **Il devient un rythme, une durée**

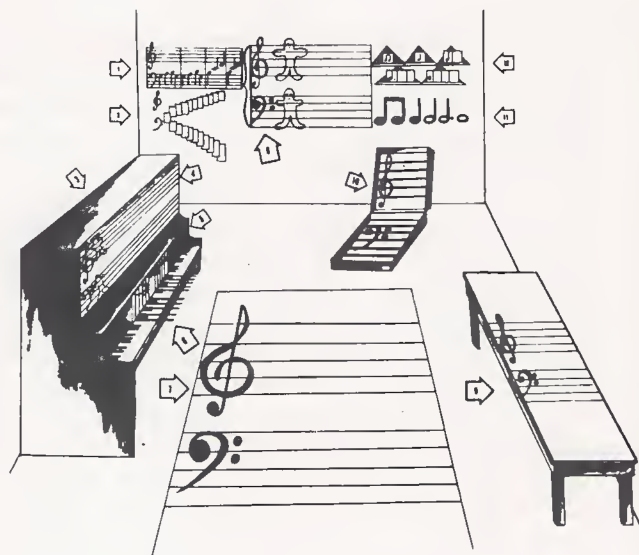
L'enfant marche et parle en articulations de durées spécifiques (prolongeant les pas et les syllabes), en agitant les bras au rythme. Il voit sa durée démontrée en espace quand il s'avance sur des feuilles de papier coloré, chacune représentant un temps. Madame « Blanche », par exemple, déménage et va demeurer dans un « appartement » de

deux pièces, formé de deux feuilles de papier, chacune représentant un temps. L'enfant s'accroupit comme une touche de piano frappée pendant une durée spécifique, pendant qu'il agit en rythme du thème. Beaucoup de ces techniques sont inspirées par les pratiquants de la musique des temples hindous qui utilisent des syllabes absurdes et des mouvements de doigt. Pour transmettre le concept de pendule ou de pulsation du rythme, nous commençons par des mouvements balançants, détendants et oscillants des bras, des jambes, du corps, etc. D'abord l'enfant commence à sentir le temps ou la pulsation (combiné avec l'articulation de son sobriquet monosyllabique ou du nom de sa propre location de portée) en un rituel spécial de poignée de mains avec son professeur. En France, en Espagne, en Italie et en Amérique du Sud, on n'emploie pas les noms alphabétiques pour les lignes et les espaces de la portée ; bien au contraire, on les appelle « do », « re », « mi », « fa », etc. De plus, il n'y a pas beaucoup de noms monosyllabiques dans ces pays. Parce qu'il est avantageux d'utiliser des noms monosyllabiques pour pratiquer les durées variées, employez le nom « do » (ou « re », etc.) en ces pays latins.

Puis il fléchit la taille de gauche à droite, imitant, avec son torse, une pendule. Ayant appris à sentir les pulsations avec son corps, il ajoute la dimension de durée par démonstration en espace et par verbalisation. Dans les marches qui coordonnent le temps et la durée, il représente toutes les valeurs de temps primaires par des mouvements des jambes, des bras et des articulations vocales le tout coordonné. Nous progressons graduellement vers les mouvements des petits muscles beaucoup plus complexes qui se fusionnent dans une unité complète de coordination simultanée. Différentes parties du corps agissent dans des interprétations variées de pulsation et de durée, menant à une totalité de contrôle rythmique (semblable au Yoga !).

C'est une grande satisfaction de voir des jeunes s'aventurer indépendamment sur un projet autodidactique, dans un intérêt nouveau, à leur gré. Evidemment des enfants et des professeurs de provenance et d'habiletés variées peuvent généralement profiter de ce programme, qui leur APPREND A APPRENDRE, tout en gagnant une base d'éducation musicale spécifique.





CORRELATION
D'UN ENVIRONNEMENT STRUCTUREL EDUCATIF

1. Chanson. - 2. Cartes d'identité. - 3. Piano. - 4. Tableau sur le chevalet du piano. - 5. Guide de clavier. - 6. Bâtons de ligne de portée. - 7. Portée sur le plancher. - 8. Portée sur le tableau de la paroi. - 9. Portée sur la table. - 10. Boîte à grande portée. - 11. Notes découpées. - 12. Chapeaux de notes.

Toutes les surfaces à écrire sont couvertes d'un plastique transparent. L'écriture à la craie grasse peut s'effacer facilement. (*Un précis d'une conférence faite à l'Université de Montréal,* 18 octobre 1974.)

Nous voudrions partager ces idées avec les professeurs de pédagogie et de psychopédagogie. Si l'on voulait publier cet essai ou des extraits, écrivez, s'il vous plaît, à Carabo-Cone Method Centre, Carnegie Hall Building, Suite 862, 56th Street and Seventh Avenue, New York, N.Y. 10019, U.S.A.

M. GHYS
Professeur d'Education musicale

L'ensemble traditionnel provençal : GALOUBET et TAMBOURIN

L'ensemble galoubet-tambourin demeure encore inconnu de beaucoup de musiciens, et, bien qu'il ait pris rang d'instrument « National » en Provence, n'a jamais fait l'objet que de brèves allusions dans les ouvrages traitant de la facture des instruments, ou d'études ne dépassant pas le cadre régional. Trop souvent, hélas ! le tourisme, mettant les spectacles folkloriques à la mode, incite à la recherche du pittoresque au détriment de la valeur musicale et la technique des instruments traditionnels a eu beaucoup à souffrir au cours des cent dernières années, comme on le verra. On ne s'étonne plus de retrouver même et surtout chez des musiciens sérieux des affirmations injustes : ces instruments seraient bruyants (alors que le Moyen Age les classe parmi les « bas instruments », c'est-à-dire les instruments de sonorité douce) ou primitifs (alors que leur facture témoigne d'une ingéniosité remarquable) ou incapables de nuances (alors que la pratique nous prouve le contraire). C'est pourquoi dans cette trop courte étude, nous voudrions avant tout montrer que ces instruments ont une noblesse, un passé important, et qu'ils ont même quelquefois fait leur entrée dans la musique savante. Nous voudrions souligner qu'ils sont susceptibles d'évoluer et qu'on peut envisager pour eux un répertoire plus moderne. Enfin, en raison même de la richesse de leur répertoire, galoubet et tambourin présentent un intérêt éducatif non négligeable que nous nous efforcerons de faire apparaître.

Un bref examen de leur facture nous permettra de saisir leur originalité et leur étonnante faculté d'adaptation. Soulignons tout d'abord qu'une confusion s'est créée entre les termes de « galoubet » et de « fifre », confusion entretenue par la littérature. Le fifre — est-il besoin de le préciser ? — n'a rien à voir avec le galoubet puisqu'il s'agit d'une petite flûte traversière. On n'en joue en Provence qu'en groupe et avec accompagnement de « bachas » (gros tambour).

Le « galoubet », en revanche est une petite flûte à bec, l'un des derniers représentants d'un type très répandu en Europe au Moyen Age. Le même instrumentiste joue à la fois du « galoubet » (main gauche) et du « tambourin » (main droite). Signalons également qu'on donne au mot « galoubet » plusieurs origines : soit, d'après Fr. Mistral, le nom de son inventeur « GALAUBET » (?), soit le terme « gaï oboe » (gai hautbois) auquel cas le terme serait inexact, et on l'a remplacé quelquefois par « flûtet ».

L'idée d'un ensemble instrument à vent-percussion, destiné à une sorte d'homme-orchestre est loin d'être particulière à la Provence et répond aux besoins de la danse. Elle est répandue depuis la plus haute Antiquité et se retrouve un peu partout sans qu'on puisse parler de filiation : folklore argentin (flûte de Pan et « caja »), îles Baléares, pays Basque (« xistù » ou « xistula » et petit tambour), Catalogne et Roussillon (« flaviol » et « tambori » dans la « cobla »), Gascogne (« chirula » accompagnée par le curieux tambourin à cordes). On trouve partout en France un tel ensemble, au Moyen Age, comme l'attestent les multiples représentations iconographiques [1] et également en Allemagne et en Autriche [2].

Le galoubet et le tambourin ont été pratiqués en Provence et même jusqu'à Lyon et ses environs comme le prouve une lithographie reproduite dans la revue *Folklore de France* et que l'on peut dater du XVIII[e] siècle. Cependant, Arles, Marseille et le pays d'Aix ainsi que Toulon et la côte varoise ont toujours possédé les meilleurs tambourinaires. L'aire de dispersion du galoubet et du tambourin traverse le Rhône et on les rencontre dans une partie du

Gard (Nîmes par exemple), tandis qu'un peu plus loin on utilisait exclusivement le hautbois. Il faut noter qu'en Provence même, l'emploi du galoubet n'a pas été général : bien des localités, de nos jours encore, ont l'habitude pour les fêtes votives, de faire appel à des joueurs de fifre et de bachas, notamment dans le Vaucluse et le haut Var. Signalons au passage que galoubet et tambourin admettent la participation traditionnelle d'autres instruments : timpanons (sortes de petites timbales en cuivre dont on joue toujours par paire) et cymbalettes, instruments tombés en désuétude de nos jours.

L'originalité des instruments provençaux provient en premier lieu du volume et de l'importance du tambourin (en principe 35 cm de diamètre sur 75 cm de haut). La caisse est constituée par quatre planches sculptées dans le sens de la hauteur, cintrées et ajustées. Elle est le plus souvent en noyer ou en hêtre et ornée de motifs traditionnels (filets ou rangs de perles verticaux) de style Louis XVI. Une courroie permet de la suspendre au bras gauche. Sous la courroie on place souvent un motif sculpté plus important : rameau de pin ou d'olivier, inscription, lyre, etc., selon la fantaisie de l'artiste. Des cercles légers supportent des peaux tendues par des fils en Y : la peau de dessus, la plus fine, est en veau mort-né (elle était autrefois en peau de chien). La peau de dessous est en chevrette. Enfin un timbre en chanvre est placé sur le dessus d'où la production d'un curieux phénomène de répercussion : dans le tambour, on le sait, l'ébranlement se propage directement par la partie inférieure.

Le son est sec ; dans le tambourin, au contraire, la peau inférieure, plus épaisse, renvoie l'ébranlement qui met à nouveau le timbre en vibration d'où un son *continu,* un peu grésillant et ondulant (phénomène favorisé par la longueur de la caisse). On a donc un fond sonore qui enveloppe à merveille les sonorités cristallines du galoubet. Fréquent dans les instruments populaires (vielle, cabrette, cornemuse, etc.), il est ici d'une exceptionnelle discrétion et d'une rare élégance : foin des accompagnements grossièrement scandés. On demande à la main droite — fait significatif — qui tient la baguette ou massette, un jeu léger, discret et assez rapide. L'effet est essentiellement différent de celui produit par le tambour (voir croquis). Le tambourin n'est donc pas, comme certains l'imaginent, un instrument bruyant de plein air. Les tambourinaires du XIXe siècle ont oublié ces importantes caractéristiques et transformé leur instrument en instrument de marche. Il n'est plus alors qu'une mauvaise imitation du tambour. Il a fallu attendre notre époque pour qu'un style plus pur soit enfin retrouvé.

Le galoubet, compagnon inséparable du tambourin, n'est pas moins intéressant. Long d'une trentaine de centimètres, il est en ébène, buis, olivier, palissandre, parfois même en os ou en métal. Le petit diamètre de sa perce lui donne une sonorité très claire et très aiguë, d'une grande originalité. On le tient de la main gauche, 4e et 5e doigts pincent la virole inférieure et les trois autres doigts suffisent à jouer (le galoubet est percé d'un trou à la partie inférieure, pour le pouce, et de deux trous à la partie supérieure, pour l'index et le majeur). Il y a quatre doigtés possibles, donnant chacun une note fondamentale (inutilisable) et trois ou quatre harmoniques, ce qui permet une échelle de douze sons que l'on écrit une octave au-dessous de leur hauteur réelle (voir figure). Les notes chromatiques s'obtiennent en bouchant les trous à demi. Ce procédé ne permettant pas de jouer juste dans tous les tons, on a recours à des galoubets de tonalités diverses, depuis le galoubet en la, au son chaud et grave, jusqu'au galoubet en ré à la sonorité aiguë et fraîche. Le galoubet en si est d'usage courant : un congrès réuni au début du siècle à Saint-Barnabé, banlieue de Marseille, en a généralisé l'emploi.

Du point de vue technique, les anciennes méthodes (certaines remontent au XVIIIe siècle) sont là pour prouver que la virtuosité était souvent très poussée et que le tambourinaire dépeint comme un aimable primitif dont l'art est issu de l'instinct, n'est qu'une poétique légende.

La plupart des tambourinaires étaient des musiciens relativement avertis, employant la technique de tous les instruments à vent : sons filés, jeu lié, coup de langue simple, double coup de langue, permettant la vélocité la plus grande. Enfin, les nuances — ce que trop de tambourinaires actuels ignorent — sont possibles au galoubet. Cette variété de moyens d'expression constitue une véritable richesse pour un instrument populaire et permet d'envisager un renouvellement du répertoire.
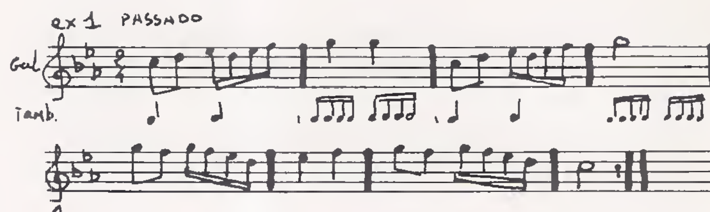
De tous temps, en effet, le tambourinaire s'est mis « au goût du jour ». Un bref aperçu historique nous en convaincra.

***

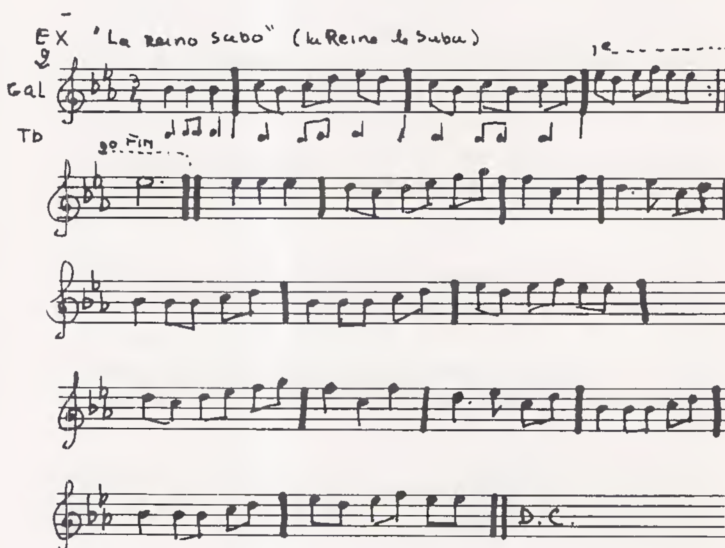
Les origines de ces instruments se perdent dans la nuit des temps. Les Egyptiens connaissaient un tambourin équivalent au modèle provençal. Quant aux Grecs, ils frappaient également le tympanon au moyen d'une seule baguette.

Au Moyen Age, le témoignage le plus ancien est celui d'Isidore de Séville (cité par Th. Gérold dans « La Musique des origines au XIVe *siècle* ») faisant mention d'un galoubet et d'un tambourin que l'Espagne aurait connus. Les a-t-elle hérités des Arabes comme le voudrait l'hypothèse de F. Vidal ? Cela nous paraît douteux si l'on considère que l'invasion arabe est plus tardive. Quoi qu'il en soit, la popularité de ces instruments a dû être assez grande en Espagne au Moyen Age, si l'on en juge par les représentations sur les miniatures des « Cantigas de Santa Maria » (XIIIe siècle). Citons encore, à propos de cette popularité en Espagne, au XVIe siècle, le tambourin et les « pitos » (galoubets) conservés à Avila et dont sainte Thérèse jouait dans sa jeunesse (communication de M. Charles Bernard dans *Folklore de France*, nov.-déc. 1961). La même popularité semble s'attacher à ces instruments en Allemagne, puisqu'ils figurent sur la miniature représentant le meistersinger H. Von Meissen (XIIIe-XIVe siècles) jugeant un concours de musiciens. Nous avons parlé plus haut de leur dispersion en France. Au XIIIe siècle, la mode de ces instruments semble très répandue comme en témoigne le « Dit des Tamboureors », cité par Th. Gérold.

A partir du Moyen Age, on peut suivre l'évolution des instruments en Provence : ce sont surtout des instruments de danse dont jouent certainement les jongleurs et les ménétriers. Au XIVe siècle, la corporation des ménétriers est puissante et riche ; on a d'ailleurs gardé le nom du plus grand des tambourinaires : Pierre Allaman, alias Taborinus, mort en 1313. Au XVe siècle, le roi René continue de protéger les ménétriers et ceux-ci figurent dans les jeux qu'il a organisés, comme les « jeux de la Fête-Dieu » d'Aix-en-Provence. La musique obsédante, quasi magique des tambourins anime cette procession si haute en couleurs et si proche des Fêtes-Dieu espagnoles. On trouve dans la musique, en particulier, une sorte de « passacalle » primitive (quelques mesures inlassablement répétées), qui porte le nom de provençal de passado (voir exemple I) et la danse des « Chivau Frus » (chevaux fringants) dansée par des chevaux-jupons et que Bizet prit à tort pour une farandole. Le cortège de la reine de Saba qui figure dans la procession est également curieux par son aspect primitif et son rythme obstiné, envoûtant (voir exemple 2).



Au XVIe siècle, le tambourin et le galoubet sont toujours très en faveur dans les fêtes populaires, par exemple à Marseille lors du guet de Saint-Lazare et du branle de Saint-Elme, jeux qui se déroulaient la veille de la foire Saint-Lazare. A la fin du siècle cependant, la suprématie des violes puis des violons met un terme à la prospérité des ménétriers. Leur art ne subsiste plus que dans les campagnes et les fêtes religieuses traditionnelles (on le sait par quantité d'actes de vente de propriétés de musiciens comme Vérande dit « Lou Tambourinaire »). C'est ainsi qu'au XVIIe siècle, dans les villes, lors des fêtes traditionnelles, les seuls musiciens admis dans l'église sont les tambourinaires (fête de N.-D. de la Garde à Marseille).



Au XVIIIe siècle, on va « redécouvrir » le tambourin et le galoubet : la société parisienne en verra le côté pittoresque, rustique. Ils deviennent déjà objets de folklore. Citons d'abord les emprunts faits à la musique de tambourin par les compositeurs savants : Rameau utilise volontiers le rythme de « tambourin » de même que Crétry. Campra, l'Aixois, laisse un menuet pour le galoubet et les tambourinaires jouent des variations sur sa Fürstemberg. On lui doit aussi des « tambourins ». Jean-Joseph Mouret, autre Provençal, fait figurer le galoubet

dans un de ses ballets (*La Provençale*) où il accompagne l'Entrée des Matelots (voir exemple 3). Floquet, musicien bien oublié par ailleurs, a mis un air de galoubet dans son opéra-comique *Le Seigneur bienfaisant*. Du coup, les tambourinaires viennent se faire connaître à Paris. Un des plus célèbres est Joseph-Noël Carbonnel (1751-1804), fils d'un berger de Salon-de-Provence, virtuose inégalable, auteur d'une méthode et de l'article « galoubet » dans l'Encyclopédie, interprète du solo de galoubet dans *Le Seigneur bienfaisant*. Châteauminois, quoique moins habile, a été lui aussi applaudi dans la capitale. On conserve de lui un fort joli menuet. En Provence même, on a gardé le souvenir du gracieux Pascal Arnaud, luthier, tambourinaire et compositeur marseillais, qui a laissé nombre de délicates pièces comme : menuets, sérénades, etc. (voir exemple 4).

ex 3 Air des MATELOTS . du Ballet . "la Provençale" (J.-J. Mouret)

ex 4 Menuet d'Arnaud

Gal

Tamb

1°. . . . — . . . 2° . . . .

Le XIXe siècle sera souvent préjudiciable au galoubet. C'est l'époque où, non sans romantisme, on va faire de nos instruments, les instruments du passé. A. Daudet, par exemple, déforme la réalité en nous dépeignant dans *Numa Roumestan*, un tambourinaire naïf ne jouant que des airs déjà « folkloriques », menuets, rigaudons : « Et puis ce Valmajour n'était pas (...) un de ces vulgaires ménétriers, qui ramassent des bouts de quadrilles, des refrains de cafés chantants dans les fêtes de pays, encanaillant leur instrument, en voulant l'accorder au goût moderne... » (!). Alors que son modèle (avoué) Tistet Buisson, n'hésitait pas à jouer quadrilles, polkas, mazurkas et avait une solide formation de flûtiste et de chef d'orchestre.

Que se passa-t-il en réalité ? De 1821 à 1829, l'influence des harmonies et fanfares qui se créent de toutes parts pousse d'abord les tambourinaires à se grouper en grandes formations. On distingue soigneusement professionnels (qui jouent dans les bals) et amateurs qui jouent dans les fêtes traditionnelles (par exemple, à N.-D. de la Garde à Marseille) et dans les fêtes votives des villages ou banlieues des grandes villes (usage toujours maintenu, en Basse-Provence en particulier). Ils font à ces occasions des tournées d'aubades et des défilés. La musique populaire subira alors l'influence de la musique d'harmonie. Les marches, parfois peu adaptées aux instruments, seront nombreuses, recherchant quelquefois la virtuosité : le chef ou « capoulié » du groupe joue des passages en solo sur la « timbale » (sorte de tambourin grossier et sans timbre), et se réserve des variations brillantes : c'est ce qu'on appelle « marche à timbale ». Ces marches sont quelquefois à deux parties (voir exemple 5).

Ex 5 Marche par Py (1825)

1e Gal.

2e Gal

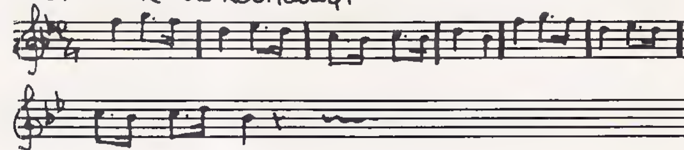
DUO

La concurrence est cependant trop forte et la fin du siècle est marquée par une décadence : vers 1890, à la mort du capoulié Michel et de Barthalot, la facture des instruments connaîtra un arrêt. De cette décadence, les instruments traditionnels sortiront, grâce au dévouement de riches amateurs : M. de Lombardon à Marseille, F. Vidal à Aix, Sicard à Aubagne réunissent des collections d'instruments, jouent en solistes, forment des élèves, créent un « Comité Mainteneur du Tambourin ». F. Vidal écrit une fort importante monographie du tambourin, ouvrage dans lequel il recueille notamment les principaux airs traditionnels prêts à tomber dans l'oubli. Les professionnels disparaissent. Enfin, une nouvelle génération d'instrumentistes, souvent fort virtuoses, va continuer au début de ce siècle, à jouer les airs traditionnels et créer une musique adaptée aux instruments. Citons parmi les plus fameux : A. Mouren, le chocolatier-tambourinaire (!) marseillais, et Joseph Bœuf, Marseillais d'origine varoise. Ce dernier, ébéniste et facteur de galoubets et tambourins, inventa même un nouveau type de galoubet (les trois trous placés sur le dessus), qui est aujourd'hui abandonné. Jusqu'à une époque assez rapprochée (1920 environ), des concours ou assauts de tambourin sont régulièrement organisés. Désormais, la plupart des tambourinaires font partie d'un groupement folklorique ou félibréen.

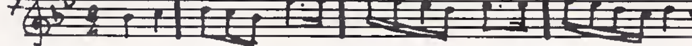
Après la domination de A. Mouren et J. Bœuf, l'époque contemporaine a connu d'autres instrumentistes illustres : le Var s'enorgueillit d'avoir donné le jour à José Maria, fameux tambourinaire des Arcs.

Signalons également l'influence très importante de J. Olivier de Saint-Rémy (Bouches-du-Rhône), disparu récemment. Passionné de ces instruments, il a eu le mérite de mettre l'accent sur leur ancienneté, sur leur sonorité particulière, et de combattre un certain mauvais goût hérité du XIXe siècle. On a pu lui reprocher d'avoir poussé trop loin sa thèse du retour aux sources, en limitant le répertoire à des pièces du Moyen Age qui ne sont pas toutes authentiquement destinées au galoubet et au tambourin. Enfin, depuis quatre ans, une « Commission du Tambourin », créée par la Fédération Sud-Est des Groupes Folkloriques Français, essaye de restituer un répertoire authentique et de le faire éditer.

On connaît le goût de certains compositeurs du XIXe siècle pour les thèmes d'origine populaire. En ce qui concerne le galoubet et le tambourin, nous citerons, bien entendu, la danse des « Chivau Frus » et la « Marche des Rois », utilisées par G. Bizet dans *L'Arlésienne* ; la « Marche du Roumavagi » (pèlerinage) introduite par Gounod dans *Mireille* (voir exemple 6).



Dans l'ensemble, on peut dire que notre époque porte un intérêt croissant à ces instruments, et de nos jours, certains compositeurs ont essayé de rendre au tambourin et au galoubet leurs titres de noblesse. C'est ainsi que Gabriel Marie a composé un : *Tambourin,* œuvre fort réussie, tandis que Henri Tomasi a écrit un solo pour ces instruments dans sa *Sinfonietta Provençale* et son *Divertissement pastoral.* De son côté, Darius Milhaud a fait un emprunt extrêmement heureux au répertoire du galoubet avec la « Marche de Saint-Louis » qui forme l'un des thèmes de sa belle *Suite Provençale* (voir exemple 7).

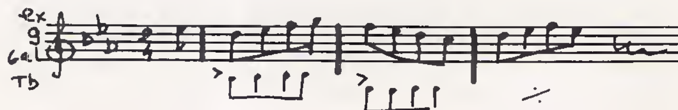


*
**

Si l'on veut rendre compte du répertoire actuel, une discrimination nous paraît indispensable entre les morceaux de caractère purement « folklorique » (répertoire populaire et anonyme) et les morceaux de caractère plus brillant ou plus savant — les deux aspects nous paraissant présenter un intérêt du point de vue musical.

Les airs traditionnels, plus ou moins anciens, sont innombrables. Citons, en premier lieu, les airs de danse aux rythmes caractéristiques : farandole à 6/8 traditionnellement battue à 2/4 (voir exemple 8), tambourin au rythme bien connu (voir exemple 9), rigaudon (voir exemple 10), menuet, souvent prétexte aux batteries les plus compliquées, danses de métiers (comme « les Cordelles » (danse des cor-





ex 10 RIGODON de SALON de PROVENCE

deliers), « les Tisserands », etc.), danses de concours importées certainement (« l'Anglaise », qui provient de la gigue anglaise, « la Gavotte », empruntée au folklore des Hautes-Alpes).

Toutes les fêtes votives ont leurs airs spéciaux (comme, par exemple, la si pittoresque « fête des Triplettes » à Barjols, dans le Var, ou les innombrables Saint-Eloi), ainsi que les fêtes traditionnelles. Citons pour exemple la Fête-Dieu d'Aix, dont nous avons déjà parlé et dont la musique fut recueillie par F. Vidal (passado, marche du Lieutenant du Prince, les « Chivau Frus », la Reine de Saba, airs des danseurs).

Enfin, on possède d'innombrables marches d'origines diverses, souvent assez récentes, telle la « Marche du Village », extraite en réalité de *Lucile* de Grétry, et que la Révolution a dû nous léguer (voir exemple 11). Citons également une marche originale de Saint-Henri, banlieue de Marseille (exemple 12).

ex 11 MARCHE "du VILLAGE"

ex 12 MARCHE DE ST HENRI

Peut-être pourrait-on aussi considérer comme populaires (sinon folkloriques) les innombrables valses, polkas, mazurkas, quadrilles, hérités du siècle dernier.

Tous ces morceaux sont exécutés par des ensembles de tambourinaires jouant à l'unisson (exceptionnellement à deux parties).

En ce qui concerne le domaine de la musique plus « savante », généralement réservée aux solistes, distinguons en premier lieu les morceaux originaux. Ce sont souvent des pièces de pure virtuosité : polkas « de concert », innombrables variations telles les variations sur le Noël *Coumaire Nourado*, sur *Ah ! vous dirai-je maman*, voire sur le *Carnaval de Venise* (!). Plus fines sont les « Fantaisies » écrites par les tambourinaires soucieux d'enrichir leur répertoire : *Ronde Provençale* de Mouren, *Gavotte variée* de Raynaud, *Pastorale* de Bonnefoy (exemple 13).

ex 13 Pastorale de Bonnefoy (Aix 19-20e siècle)

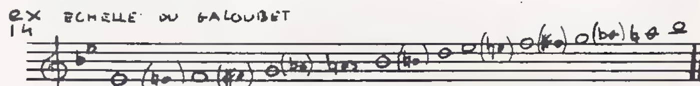
On peut également jouer les pièces des compositeurs du XVIIIe siècle (Arnaud, Châteauminois, Campra, etc.), si bien écrites pour le galoubet.

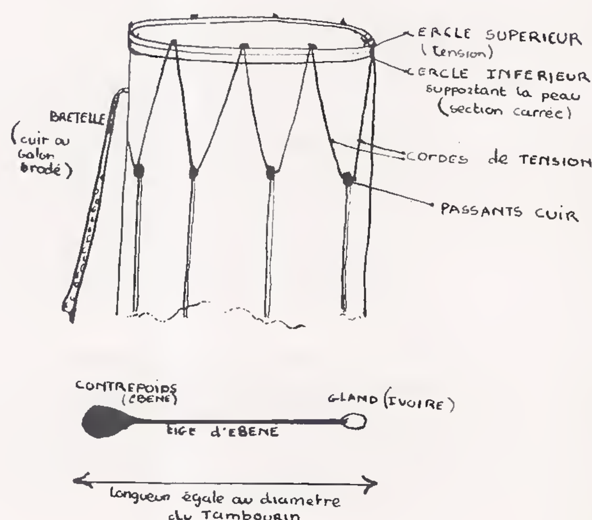
Les transcriptions offrent d'inépuisables ressources : mélodies de troubadours et de trouvères dont le rythme ternaire convient fort bien au tambourin, danses du Moyen Age souvent écrites pour le galoubet (par exemple, certaines estampies). On a également transcrit de nombreuses pièces du XVIIIe siècle (quel tambourinaire n'a joué le « Tambourin » extrait des *Fêtes d'Hébé* de Rameau ?).

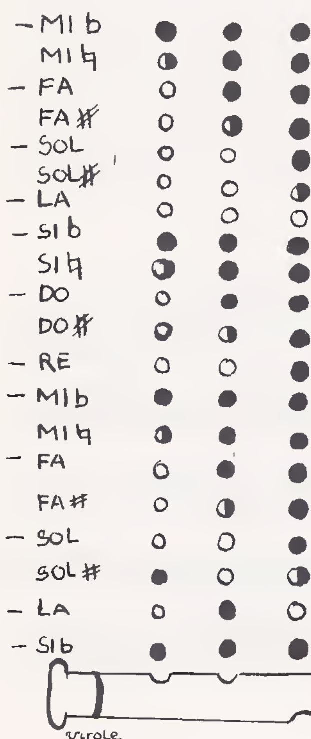
Enfin, des œuvres modernes, on l'a vu, ont été écrites pour le tambourin et le galoubet — hélas ! trop rarement.

Qu'il nous soit permis, pour conclure, de souhaiter avoir attiré l'attention des musiciens sur ces instruments mal connus, dont le passé nous a prouvé l'exceptionnelle vitalité.

Nous pensons que leur intérêt demeure encore actuel, tant sur le plan de la vie régionale que sur le plan de l'éducation musicale populaire. Il est donc souhaitable, à notre avis, que les œuvres nouvelles pour ces instruments se multiplient, car ainsi que nous l'avons montré, ils offrent des possibilités méritant d'être exploitées.







voir exemple 14

1. Citons la miniature de Martin le Franc, représentant un orchestre de dames où figure le galoubet (xv[e] siècle) et les représentations de jongleurs dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale. Ces représentations laissent penser que, tout naturellement, galoubet et tambourin étaient des instruments de jongleurs et de ménétriers, lesquels avaient avantage à les utiliser pour accompagner les chants ou les danses. La phrase de J. Gerson rapportée par Th. Gérold semble confirmer cette hypothèse : « Sunt alia tympana vulgaribus magis asueta... quibus solent jungi fistulaé biforaminae et triforaminae.

2. Comme en fait foi la gravure fort connue due à Hans Burgmair (1512), représentant les chars de triomphe de Maximilien I[er], empereur d'Allemagne : le tambourinaire y est placé parmi les violes, harpes, luths, tous instruments de sonorité douce.

Avant de renouveler votre abonnement,
veuillez consulter nos tarifs en page 37/341

Yves HUCHER
Musicologue

Chroniques azuréennes

A Monte-Carlo

N'ayons pas d'œillères, et citons ici le nom de François Nourrissier, romancier, critique dramatique et littéraire, qui vient de se voir attribuer le Prix Littéraire de la Fondation Prince Pierre de Monaco, pour l'ensemble de son œuvre.

Mais dans cette heureuse Principauté où les arts se donnent la main aussi solidement que les Muses des meilleurs bas-reliefs antiques, « on » décernait aussi le Prix Musical de la même fondation, — « on » c'est-à-dire un jury composé d'éminentes personnalités musicales sous la présidence du Maître Georges Auric.

Ce Prix a été décerné à M. Giampaolo Coral, né le 22 janvier 1944, à Trieste, de nationalité italienne, pour son œuvre *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi*.

Trois mentions ont été attribuées : à M. Roger Calmel, né le 13 mai 1921, à Creissan, de nationalité française, pour son *Stabat Mater* ; à M. E. Senny, né le 22 décembre 1923, à Filot, de nationalité belge, pour son *Requiem* ; enfin, à M. Steven Shuler Craig, né le 12 avril 1949, à Pittsburg (USA), de nationalité américaine, pour son œuvre *Celestial Cantata*.

On sait, en effet, que cette année les compositeurs devaient adresser des œuvres de musique religieuse, et les membres du jury se sont plu à louer la qualité des œuvres présentées à leur appréciation.

Cela fait, le jeune Philippe Bender a dirigé un très beau concert, avec un programme bien propre à mettre en lumière toutes les facettes de son talent.

A Nice

Festival International du Livre...

Mais où sont les ouvrages de caractère musical ?... On découvre un titre, ici ou là ; on entend dire qu'un ou deux auteurs signeront une monographie consacrée à Messiaen ou à Dutilleux. Mais quelle pauvreté ! quelle pitié ! Comme la musique est mal représentée dans cette manifestation qui a pourtant le nom de « Festival », un titre qu'autrefois on réservait aux manifestations musicales... Heureux temps !...

Une consolation pourtant : Henri Dutilleux a été reçu, le dimanche 4 mai, citoyen d'honneur de la ville de Nice. Nous étions trop peu nombreux à cette réception offerte par la Municipalité niçoise, dans le cadre du Festival du Livre, d'ailleurs, ce qui permit de mettre en valeur — exemple qui confirme la triste règle — le beau livre que Pierrette Mari a consacré à Henri Dutilleux.

Aux côtés de M. Jacques Médecin, député-maire de Nice, et des représentants culturels de la Municipalité, Henri Dutilleux évoqua son séjour à Nice : c'était durant la dernière guerre. Le gouvernement français avait décidé de rapatrier les pensionnaires de la Villa Médicis, et Henri Dutilleux, Grand Prix de l'année 1938, vint donc pour quelques mois à Nice où il fut, avec ses camarades, accueilli à la « Villa Paradiso », la bien nommée, qui abrite aujourd'hui le Conservatoire Régional de Musique de Nice.

On a naturellement demandé au compositeur si Nice l'avait inspiré de près ou de loin. « Je ne le puis dire exactement, a répondu le musicien. Je ne suis pas inspiré par des choses concrètes. » Dutilleux adore la poésie et la Côte d'Azur en recèle beaucoup à qui l'aime et sait y vivre. Mais dans l'époque où le compositeur des *Métaboles* y a séjourné, et pour trop peu de temps, la « poésie » avait hélas ! une autre lyre...

Avant de « quitter Nice », nous voudrions signaler à nos lecteurs qui nous ont demandé des nouvelles du « Printemps Musical » de l'Orchestre Municipal de Nice, que... nous n'avons pas reçu le programme, et que nous avons appris, seulement par le hasard d'une conversation, qu'après cinq concerts en mai à l'Opéra, juin verrait l'Orchestre se déplacer en la cathédrale Sainte-Réparate pour trois concerts de musique religieuse, que nous aurions aimer annoncer ici avec plus d'éclat...

A Antibes

Eh bien !... oui. Contre l'incurie des pouvoirs publics, le marasme dans lequel tant de choses du domaine musical stagnent depuis quelques mois, le *Festival du Jeune Soliste* est sauvé. La volonté, la ténacité, le sens du dévouement face à l'indifférence ou même à l'hostilité voilée des « pouvoirs », tout cela l'a emporté, et les organisateurs ont vu leurs nuits sans sommeil, leur abnégation et leur énergie, enfin récompensées. Il est tout de même malheureux qu'il faille tant se battre pour que puisse revivre, pour la quatrième année, une manifestation qui a pour but, sans « intérêt » pour personne, d'aider les jeunes solistes au début d'une carrière difficile et semée d'embûches.

Efforçons-nous pourtant d'être tout à la joie !

Quand ces lignes paraîtront, l'Orchestre National de Monte Carlo qui a accepter de se déplacer... en voisin et en ami, aura ajouté à l'intérêt des trois premiers concerts du cycle par le prestige de sa présence et de son éclat.

Nous en reparlerons plus à loisir... Espérons que nous pourrons aussi rendre compte des deux autres concerts annoncés et qui doivent être donnés avec le concours de... l'Orchestre de Nice ex-O.R.T.F. !!! Le titre est très peu... musical, il correspond hélas ! à la triste réalité. Cet « ensemble » devait être mis en place le 1er avril ; à la mi-mai, il est simplement espéré. Pol Mule, son ancien chef, y travaille, ce qui est une garantie de réussite. C'est le défunt Orchestre de feu l'O.R.T.F. de Nice-Côte-d'Azur qui a pendant trois ans « accompagné » tant de jeunes solistes, devenus aujourd'hui célèbres ; il est juste qu'il soit présent pour achever ce quatrième Festival sauvé grâce au dévouement à la cause de la musique d'une poignée d'Antibois résolus et déterminés, grâce aussi, il faut le redire, au plus précieux concours de l'Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo...

ERRATA

Dans nos « Chroniques azuréennes » (n° 215, de février 1975), à propos de la harpiste Vassilia Briano, *au lieu de :* « premier prix du Conservatoire de Paris », *lire :* « du Conservatoire de région de Nice ».

Nous nous excusons auprès de nos lecteurs et de MM. et Mmes les Professeurs du Conservatoire national supérieur de Paris, ainsi que de son Directeur, de cette regrettable erreur de plume.

Roger DELAGE

CAMILLE SAINT-SAËNS

On ne saurait trop dire ce que l'attitude de Saint-Saëns offre d'exemplaire, de généreux, et où éclate son amour désintéressé de la musique. A ses élèves de l'Ecole Niedermeyer qui l'adorent, il fait découvrir en cachette les compositeurs maudits, les Liszt, Schumann, Wagner... qu'il admire et défend dans un temps où non seulement ils sont ignorés, mais où l'on se gausse du peu que l'on connaît d'eux. Pianiste, il inscrit Bach à ses récitals cependant que la grande majorité des virtuoses du clavier font pâmer leurs auditeurs aux accents langoureux de fades romances quand ils ne les éblouissent pas avec des pots-pourris d'une virtuosité aussi creuse que tapageuse. Pionnier, en fondant en 1871 la Société Nationale de Musique, il donne aux compositeurs la possibilité de se faire entendre ailleurs que sur la scène lyrique — hors de laquelle il n'y avait point de salut —, favorisant ainsi l'éclosion d'œuvres symphoniques ou de musique de chambre.

Encore un peu de temps et ce jeune musicien qui bouscule les idées reçues revêtira la redingote de Beckmesser. Mais, laissons cela. Ne soyons pas des fils ingrats et rendons-lui grâce de tant de bienfaits.

Si le musicien est prodigieux par son savoir, son métier, — « Saint-Saëns est l'homme qui sait le mieux la musique du monde entier », pouvait affirmer M. Croche, — que dire du compositeur ? Il agace, il irrite comme cette voix nasale et zozottante dont il était affecté. Autant il s'est montré courageux pour défendre des musiciens méconnus, autant il se montrera, envers lui-même, soucieux de ne pas s'égarer hors d'une tradition qu'il finira par incarner, vieillard illustre, statufié avant sa mort, fatigué et excédé peut-être par d'encombrants honneurs et des décorations de toutes sortes.

Mais voilà bien le malaise dont il souffrait. Cet esprit encyclopédique se croyait aussi un novateur. Il ne voyait pas que son érudition avait tué l'inspiration ou bien plutôt que cette érudition n'était qu'une compensation à son manque d'inspiration. Ne s'étonne-t-il pas un jour — et cela est révélateur — qu'on s'émerveille de l'emploi fait par Debussy d'une gamme grecque qu'il a lui-même utilisée bien avant son jeune confrère ? Il ne comprend pas que cette gamme, Debussy l'a assimilée, qu'elle fait partie de son langage, qu'elle lui appartient en quelque sorte. Tandis que lui travaille dans le « plaqué » où il se montre d'ailleurs inégalable. Et Debussy n'a pas manqué de le relever non sans ironie, à propos de la musique de *Parysatis* pour le drame de Mme Jane Dieulafoy : « J'allais oublier une chanson avec chœur, sur un rythme espagnol, trouvaille archéologique tout à fait curieuse. »

On a vu en lui le plus parfait représentant de la doctrine de l'art pour l'art. A l'opposé de Chabrier qui écrivait des « *Pièces pittoresques* » pour attirer l'attention tout en étant rien moins qu'un musicien pittoresque, Saint-Saëns, par son souci de « la forme », faisait illusion et passait pour un « pur » musicien, l'hériter des classiques; c'était lui le musicien pittoresque, quelque forme musicale qu'il utilisât, et il les utilisait toutes. Il fut un incorrigible amateur de couleur locale et ce prétendu classique excella dans le tableau de genre. A la limite, Ketelbey, avec son *Marché persan* ou ses « *Jardins d'un temple chinois* », est son héritier.

Il recherche l'effet et s'y complaît, non seulement dans ses poèmes symphoniques, ses innombrables « Fantaisies » et autres pièces de caractère qu'on n'en finirait pas de nommer — des Chants persans aux Suites algériennes en passant par les Caprices danois —, mais dans ses opéras historiques où vrai Viollet le Duc de la musique, il se montre savant dans l'art d'illusionner en mêlant des éléments rapportés à ceux de sa propre invention, et jusque dans ses non moins nombreux concertos comme le cinquième pour piano appelé *L'Egyptien* en raison de son Andante réaliste et à propos duquel lors de sa création en 1896, Paul Dukas, dans un article qui n'était pourtant pas mesuré dans l'éloge, relevait néanmoins que « l'impression de ce passage, pour extra-musicale qu'elle soit, est d'un pittoresque étonnant ».

Son savoir-faire, la perfection de l'artisan lui ont valu des admirations sérieuses comme celle de Ravel, lequel frôla parfois l'écueil du pittoresque dont on trouverait quelques traces dans sa *Rhapsodie espagnole*.

Le moins curieux n'est pas de découvrir chez ce compositeur sérieux et sévère un auteur refoulé d'œuvres légères. Il avait de l'esprit et du plus fin — sa correspondance en témoigne —, et il nous a au moins laissé un chef-d'œuvre dans le genre spirituel — son chef-d'œuvre peut-être —, *Le Carnaval des animaux,* qui lui paraissait indigne d'être livré à ses contemporains et qu'il nous abandonna après sa mort. Là, au lieu de le desservir, sa faculté d'assimilation aurait facilité l'éclosion de pastiches parodiques. Que ces œuvres comiques, dont on peut rêver, n'aient pas été soulevées par une verve généreuse

comme celle qui éclate dans *L'Etoile* ou *Une Education manquée,* semble évident. Saint-Saëns aurait moins fait rire que sourire et les happy few se seraient divertis des assemblages satiriques de sa musique tels qu'on peut en imaginer dans cette *Gabriella di Vergy* qu'il ne fît pas publier, « pochade mi-carêmo carnavalesque, en parodie d'un opéra italien, composée — parole et musique — par un ancien organiste », et qu'il offrît en divertissement, en 1885, à « La Trompette » [1].

Pourquoi notre « cher Maître » fit-il taire en lui le gamin irrespectueux qui ne demandait qu'à s'amuser, tel un père irascible s'irrite des farces de son fils ? Craignait-il de s'abandonner au naturel ? D'où cette raideur que, de son propre aveu, il s'impose et affecte dès son enfance. N'estimait-il que ce qu'on acquiert par l'étude jusqu'à mépriser ce qu'on reçoit du ciel ?

S'il se montra rebelle à ses dons, du moins ceux-ci trouvèrent-ils, presque malgré lui, l'occasion de s'extérioriser dans les nombreux « scherzos » qu'il écrivit et où, docile à ses qualités primesautières, il donna peut-être le meilleur de lui-même. Ce n'est pas sans raisons que *La Danse macabre,* ce grand scherzo, est sans doute, avec *Le Carnaval* précité, l'œuvre où il s'est livré le plus intimement. A quoi il est juste d'ajouter *Phryné,* plus proche de l'opérette que de l'opéra comique et dans laquelle, en suivant docilement sa pente, il a délivré le plus naturel de son talent.

Ce n'est pas l'un de ses moindres titres de gloire que d'avoir inspiré à Marcel Proust la « petite phase de Vinteuil », née de la sonate en ré mineur pour piano et violon. Que Vinteuil ne soit que pour une bien faible part Saint-Saëns, nous le savons, et Proust avouait d'ailleurs ne pas aimer sa musique. Comment aurait-il pu s'attacher à un musicien qui, comme Sainte-Beuve, représentait le contraire de ce qu'il cherchait dans l'œuvre d'art ? A l'encontre de Proust-Vinteuil, Saint-Saëns ne demandait qu'au monde extérieur (d'où sa curiosité jamais étanchée, son besoin de voyages) et aux autres (d'où son appétit toujours ouvert de connaissances tant des œuvres du passé — Bach, Mozart, Rameau... — que de celle de ses prédécesseurs — Liszt, Berlioz, Wagner... —) la révélation d'une vérité qu'il n'aurait dû trouver qu'en lui-même par un patient et difficile labeur d'introspection. Non seulement il ne cherchait pas à se dépouiller de l'accidentel, mais il le recueillait soigneusement, le sertissait pour en faire l'élément essentiel de sa musique, prolongeant dans son œuvre les éléments de sa vie extérieure. Paradoxalement, ce voltairien cultivait moins son jardin qu'il ne cherchait sa nourriture spirituelle dans celui des autres.

1. Gabriella di Vergy fut également donnée en cercle privé, chez Jules Griset, dédicataire de *L'Ode à la musique,* de Chabrier. C'est grâce à sa fille que, récemment, j'ai retrouvé le manuscrit de cette partition.

Michel GUIOMAR

La voix de Circé

INTRODUCTION A QUELQUES ASPECTS ET PROBLEMES DU BAROQUE MUSICAL

Face à l'attente des esthéticiens du Baroque, devant les pressentiments d'une affinité que leur révélait entre la musique et les autres arts cette catégorie indéniable, partout admise, il est peut-être regrettable que toute une tendance de la musicologie ait refusé de donner son écho, en rejetant purement le terme, en protestant d'une irréductibilité, mal comprise, de la Musique à toute autre discipline artistique, ou enfin, de manière plus nuancée, en n'acceptant du Baroque qu'un cadre historique assez connu pour apporter des limites séduisantes à une époque de la Musique, ou une tendance inéluctable à opposer, comparer ou allier à un style musical proche mais non identique. Le titre *Le Baroque et la Musique,* de Suzanne Clercx [1], aurait presque illustré une telle hésitation et le désir d'une simple alliance nuancée, prudente, si la démarche immédiate n'en démentait la tentation dans une recherche du Baroque musical (chap. II), auquel l'auteur se consacre avec une rare conviction. Nous en dirions autant de *Music in the Baroque Era,* de Manfred Bukofzer [2].

De cette conviction vient peut-être que S. Clercx déplore, avec quelque injustice, et contrairement à l'attitude si favorable que nous avons cru reconnaître, le désintérêt des esthéticiens du Baroque pour la musique, bien qu'elle en retienne comme nous chez Woelfflin et E. d'Ors des exceptions. Si depuis, cette apparente indifférence semble de toutes manières s'être évanouie, nous pouvons répondre que le problème du Baroque musical, au moins dans la phase initiale de conquête de cette Idée, n'était pas celui des historiens de l'art et esthéticiens des Arts plastiques, dont ce n'était nullement le rôle de généraliser déjà. On peut même tenir pour certain, des indices en témoignent, que musicologues et historiens de la musique, hostiles ou même peut-être parmi les favorables au concept d'un baroque musical, leur auraient fait le reproche de s'aventurer dans un domaine interdit. En quoi d'ailleurs, paradoxalement, ils auraient eu tort également dans une seconde phase de l'Esthétique du Baroque, car nous voudrions le suggérer ici, le problème du baroque musical, étant d'abord un problème du Baroque en soi, n'est pas de la compétence première du musicologue et historien, mais de l'esthétique générale. En fait, assez nombreux furent, avant S. Clercx, les musicologues soucieux de reconnaître les bases d'une alliance vraie de la Musique et du Baroque. Déjà en 1948, S. Clercx en signale le nombre en Allemagne, de 1919 à 1942 (C. Sachs, Schering, Th. Kroger, R. Haas, E. Schenk, R. Engel, H. Zenck) et en Italie de 1923 à 1942 (Della Corte, Pannain), tentatives prudentes ou confuses, encore peu assurées, si l'on songe à la grande activité musicologique qui, sur cette époque baroque, a livré depuis une considérable documentation, fondement indispensable d'une théorie juste, et certaines encore guidées par le postulat abusif d'un baroque synonyme de bizarre, décadent, de mauvais goût (selon, par exemple, en Italie, l'esthétique de B. Croce). Si nous avons écrit que la musique avait témoigné la dernière parmi les arts dans ce procès du Baroque historique, c'est bien que nous prenions les deux ouvrages presque contemporains de Bukofzer (1947) et S. Clercx (1948) comme les vrais fondements qui demeurent encore aujourd'hui, de l'esthétique du baroque musical. Il reste qu'aucune étude sérieuse du problème ne saurait oublier ces prédécesseurs au même titre que les deux auteurs cités, le rappel des hésitations ou découvertes de chacun, parallèlement à celles qui se sont faites en esthétique baroque des autres arts depuis quelque cinquante ans, nous paraissant capables d'apporter nécessairement aux problèmes une lumière vive par la manière même dont les erreurs puis les imprécisions, une à une, se seront dénoncées ou atténuées.

S. Clercx constatait alors, et nous le constatons encore près de trente ans après son étude, l'absence des musicologues français en ce domaine, leur réticence ou impuissance à ressentir le Baroque musical. Sans nullement entreprendre ici une étude critique des esthétiques consacrées au Baroque de la musique, nous retenons quelques aspects de cette attitude française très symptomatique face au Baroque, les auteurs cités parmi plusieurs possibilités n'étant pas choisis à titre personnel et polémique, mais en raison des enseignements que notre propre critique permet de dégager à partir de ces réticences. Marc Pincherle écrit :

Ces quelque cent cinquante ans [*1600-1750*] *s'inscrivent à peu près dans les limites que de nombreux historiens, surtout en Allemagne et dans les pays anglo-saxons, assignent à l'ère baroque. Mais le terme « baroque » tout à fait courant chez les Latins en matière d'arts plastiques, reste pour la musique sujet à discussion* (*Histoire de la Musique,* sous la direction de Roland-Manuel Gallimard, La Pléiade, tome I, 1960, p. 191).

Parole objective, exacte sans doute, porte ouverte à d'autres opinions; cependant, et tandis que l'auteur ouvre ici un chapitre consacré à l'Italie, nous saisissons déjà mal la nécessité de séparer en deux le champ d'application esthétique du terme *baroque,* envisagé en Allemagne et pays anglo-saxons, et courant chez les Latins, donc reçu dans toute l'Europe et ses expansions culturelles mondiales, en dehors de la France qui s'en trouve cernée comme, remarquons-le, par l'événement artistique lui-même; c'est, il semble, prendre mal parti, comme français, de refuser un transfert possible des acquis esthétiques germaniques aux données latines qui s'en enrichiraient. Nous achèverions d'autre part l'encerclement en évoquant, sur le plan de la création ou sur le plan de la théorie du Baroque, des faits aussi irréfutables que l'art en Bretagne aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, la pensée irlandaise elle-même de manière encore plus permanente (depuis les origines) et, avec S. Clercx et E. de Bruyne, l'école belge d'esthétique.

Tous ces faits, malgré la méfiance française de la tendance et de la théorie, inviteraient à la prudence et à la modestie dans notre refus. Il est un peu stupéfiant que la France, trop discrète créatrice de Baroque, veuille donner des leçons de théorie aux autres écoles et se prétendre le privilège du dogme dans un domaine auquel officiellement au moins elle aurait autrefois désiré demeurer étrangère. L'isolement de sa négation et l'absence française dans l'Europe baroque, aux nuances près, témoignent avec évidence d'une même attitude ou dénoncent la même inaptitude, dont il est étrange que nous nous vantions.

Encore si chaque auteur mesurait ses nuances comme Marc Pincherle, qui n'écarte que par pure pragmatique le terme pour celui de *style concertant :*

On se réfèrera plus commodément, pour désigner cette même période, à une étiquette, empruntée au style, et d'autant plus recommandable qu'elle a été créée par les musiciens du temps, avec des acceptions d'une extrême souplesse (*op. cit.,* p. 1391).

Mais R. et P.-Marie Masson ne s'en justifient même pas en une simple incidente d'une étude sur Lully, dans le même ouvrage collectif de La Pléiade :

Il y avait en Europe, à l'époque classique (*et improprement appelée « baroque »*), *deux espèces de musiques : la musique italienne* [...] *et la musique française* (*op. cit.,* p. 1588).

E. Borrel est aussi infaillible, voire méprisant, pour les esthéticiens du baroque et musicologues étrangers :

Des musicologues étrangers ont qualifié de Baroque *la période comprise entre 1600 et 1750. Cette appellation est évidemment empruntée à l'architecture et à la décoration; or, si toute assimilation entre la musique et un autre art est précaire, ici elle ne se justifie pas, car elle ne correspond à aucune réalité* (dans *Précis de Musicologie,* sous la direction de J. Chailley, Paris, P.U.F., p. 235).

Nous ne retrouvons pas l'exemplaire suggestion de commodité de M. Pincherle du terme *concertant;* la condamnation, laconique, sans appel et sans preuve, est seulement agrémentée de quelques lignes de dénigrement facile sur le terme de *rococo,* certainement mal connu de l'auteur, révolté qu'il ait été, hâtivement il est vrai, prononcé pour J.-B. Bach; il refuse enfin toute discussion :

Il vaut mieux ne pas insister, et restituer ces mots aux arts du dessin, auxquels on les a empruntés, inconsidérément.

Nous ne revenons évidemment pas, à ce propos du moins, sur le retard considérable pris par une telle attitude, ignorante de ce que le Baroque est défini depuis longtemps comme catégorie fondamentale, généralisable à tous les arts, parmi lesquels le dessin, l'architecture et la « décoration » ne sont nullement plus privilégiés; nous ne soulignons même

pas les ignorances esthétiques que sur bien des points révèlent ces lignes. Mais nous reconnaissons d'autant mieux l'excellence de la nuance de M. Pincherle qui de l'extrême souplesse de ce style concertant avoue :

Il serait vain de vouloir cerner en une définition précise le stile concertato *ou* style concertant, *dont il s'agira ici* (*op. cit.*, p. 1391).

Mais la remarque risque de se dénoncer elle-même car la référence au *style* (plus qu'aux formes, fort justement) et l'étiquette de *concertant* qui s'y attache, rappellent déjà, à double titre, que le Baroque est bien lui aussi une catégorie stylistique, dont par conséquent les normes peuvent trouver dans la Musique, des reflets efficaces pour une définition. On retient même que l'auteur renonce à cerner des aspects qui se pressentent si nombreux de ce style concertant, dont il reconnaît l'unité, malgré les pouvoirs de dispersions apparentes. Il signale lui-même ce qu'il nomme « l'imprécision de la terminologie formelle » (*op. cit.*, p. 1395). En ce que le style reflète une pensée immédiate toute proche de l'acte créateur, quand le domaine formel traduit plutôt une conceptualisation seconde nécessaire à capter et modeler dans le travail de l'instauration la pensée première, au gré des données extérieures, volontiers empruntées à un contexte culturel quelconque, nous en concluons à l'unité profonde de cette pensée de ces cent cinquante années, malgré la complexité formelle et structurelle et la diversité, si facilement explicable d'ailleurs par l'essence même de la liberté créatrice baroque. Or, dans son accusation, E. Borrel est non seulement encore moins nuancé mais singulièrement hostile à toute idée d'unité de cette longue époque :

Entre ces dates se succèdent plusieurs états différents de la morphologie *musicale : dans l'ordre symphonique, la création et l'apogée de la suite et de la sonate monothématique, puis dithématique* [*bithématique*]*; dans l'ordre dramatique, la création et les transformations de l'oratorio et de l'opera — ce dernier, avec ses deux formes différentes, l'opera italien et l'opéra français. On est étonné de voir classer tout cela sous l'unique et étrange épithète de baroque* (*op. cit.*, p. 235).

Etonnons-nous en premier lieu, de telles accusations d'un témoin d'une école musicologique qui, avec intransigeance et sans nuances, a toujours défini, pour la même époque, au sein du classicisme historique du siècle de Louis XIV et même sur la totalité des XVIIe et XVIIIe siècles, un classicisme musical français. Notre étonnement n'est pas superflu; ce que Victor-L. Tapié a bien éclairé en son propre domaine, des rapports historiques du *Baroque* et du *Classicisme* [3], en France qui, cernée de toutes parts par les pays baroques, appelle le problème avec la plus grande acuité, devrait être tenté aussi pour la Musique. Nous n'en pouvons donner que des remarques liminaires.

Dénonçant déjà certains refus français du Baroque, Suzanne Clercx s'étonnait de cette réticence des musicologues :

Les théoriciens français de la musique sont muets sur le problème qui nous occupe et ignorent — ou veulent ignorer — les données que l'étude de ce phénomène pourrait apporter à la musique. Les travaux les plus récents n'en soufflent mot et continuent tranquillement à parler des « deux Renaissances » (XIe-XIIe et XVIe siècles) et de l' « Art classique » (XVIIe et XVIIIe siècles), comme si l'histoire musicale se posait sur le seul versant d'un immuable classicisme (*op. cit.*, p. 38).

Les références qu'indique S. Clercx à ce jugement sont principalement la grande encyclopédie de *La Musique des origines à nos jours* [4] dirigée par N. Dufourcq, ainsi que du même auteur *La Petite Histoire de la Musique en Europe*. Les références auraient pu être multipliées, mais il est juste et intéressant de reconnaître que de nouvelles versions de ces ouvrages, *La Musique, les hommes, les instruments, les œuvres* et *La Petite Histoire de la Musique* ont symptomatiquement réorienté les titres, la seconde en évoquant le préclassicisme et la suprématie italienne au XVIIe siècle et dans le premier tiers du XVIIIe, la première, en donnant à toute une section le titre lumineux de *Baroque et Préclassicisme*. Cependant le titre en restreint l'époque au XVIIe siècle et même aux années pré-lullystes en France, où la date de 1661 serait, avec la prise du pouvoir par Louis XIV, celle d'une « apparition du classicisme » français, quand tout un autre tome de l'encyclopédie s'ouvre en plein XVIIIe, sur « l'aube du Classicisme », qui sera désormais celui des Viennois. En même temps qu'un souci de préserver l'hypothèse d'une époque baroque, se devine ici une singulière hésitation à cerner le climat, et l'intention persistante à privilégier un classicisme français, annonciateur, dès la fin du XVIIe siècle, de ce Classicisme viennois.

Encore aujourd'hui la conception historique rassemblant XVIIe et XVIIIe siècles règne sur le plus grand nombre d'ouvrages d'histoire de la musique, de tous niveaux pédagogiques ou scientifiques, qui ne s'embarrassent pas de nuances : l'Age classique, l'Epoque classique — XVIIe-XVIIIe siècles — sont les titres cou-

rants adoptés par plusieurs de nos auteurs [5], pour toute l'Europe.

En 1960, Renée et Paul-Marie Masson prenaient encore ce parti d'un classicisme musical européen éclairé par la France de Louis XIV, en distinguant cependant « deux espèces », française et italienne, de musiques : l'époque étant déclarée classique recevait ainsi nécessairement une unité dont seule la France d'alors, d'emblée « classique », pouvait inspirer les lois, selon lesquelles l'école italienne devait se définir et juger. Sur cette implication, deux observations, graves, doivent être faites :

La volonté de nombreux musicologues d'affirmer une suprématie de l'école française, au moins du point de vue des influences données, sur l'Europe musicale, quand l'incontestable suprématie italienne de plus d'un siècle autoriserait au contraire à renverser tous les termes de la dualité reconnue plus haut pour affirmer que le « classicisme » de cette époque fut bien celui d'une Italie à son apogée, classicisme baroque par conséquent, si l'on ose dire, selon les critères duquel l'art français devrait se juger. Mais pour préciser la citation des deux auteurs précédents, nous lisons :

[...] *la musique française, seule de son espèce. Le grand mérite de Lully est d'avoir « cristallisé » la musique française en une forme devenue le « modèle des modèles ». Lully est socialement universel* [...]. *La popularité de Lully a passé nos frontières* (*op. cit.*, p. 1589).

Sans doute, et nous ne nions pas un talent assez certain même pour souffrir que lui soient objectivement assignées des limites. Pourquoi, parmi les grands de son époque, dont il aurait été le modèle, est-il aujourd'hui sans doute le moins joué, sinon chez nous en des manifestations culturelles historiques ou commémoratives ? Des historiens français eux-mêmes avouent que, s'opposant à l'italianisme, Lully a détourné la musique française de la source qui, issue de l'époque de Monteverdi, aurait fécondé des tendances baroques très vives depuis 1600. Le retard français sur le lyrisme dramatique européen ne s'effacera qu'à partir de Berlioz, anti-lullyste par excellence. L'influence européenne de Lully vint d'ailleurs moins des vertus de son art que d'une nécessité générale d'ordre qui animera le siècle des Lumières, sans que la musique, que ses philosophes méprisaient, y fut pour quelque chose; elle joua davantage aussi par le goût des fastes de Versailles auxquels pour l'étranger la musique de Lully s'identifia à juste titre, dans une attirance moins inspirée par une fascination esthétique que par la curiosité d'une réussite politique que la manière versaillaise semblait couronner. Même E. Borrel le reconnaît, qui précise en quel climat se transmit cette influence :

On a oublié l'immense rayonnement au dehors de tout ce qui se faisait dans la cité royale; dans toute l'Europe, on imitait Versailles; on se piquait de copier ce qui avait réussi sur les bords de la Seine (*La Symphonie,* Larousse, Formes, Ecoles et Œuvres musicales, 1954, p. 14).

Cet engouement, nous dirions ce snobisme de l'Europe française, n'était donc que très marginalement d'ordre purement esthétique; il l'était, à vrai dire, d'une autre manière, pour nous intéressante, qui témoigne bien de l'antagonisme de plus en plus évident entre le classicisme français et le baroque italien. C'est en effet, selon un principe connu d'attirance des contraires, que l'Europe s'enchanta de trouver ainsi à son vertige lyrique, à sa liberté créatrice trop spontanée, un alibi de clarté et d'équilibre, attirant de composer avec l'un des climats essentiels du Baroque, le contraste, quand l'entrée de l'italianisme en France à l'aube du XVIIIe siècle, sans bénéficier de la même attirance, n'animera, mais fort heureusement, que certains aspects expressifs de l'art des Campra, Destouches, Couperin, peut-être Rameau, et certains de nos organistes... Mais il est remarquable que la grande influence française ne devint vraiment sensible qu'à partir de cette aube des Lumières, après qu'en une longue élaboration d'un siècle le style et la pensée baroques eurent assuré d'abord aux formes concertantes en attente leur perfection naissante, la continuité même de l'effort à travers mutations et diversités dénoncées par E. Borrel contre l'unité baroque, constituant précisément son *unité poïétique* de vivante et libre invention acquise et renouvelée par la cohésion de l'idée. On sait bien qu'entre la suite et la sonate monothématique, celle-ci et la sonate bithématique, les structures binaires et les structures ternaires, les passages furent si insensibles et généraux dans l'Europe baroque que les dates et les attributions des priorités créatrices sont toujours ouvertes à la discussion; mieux, nous savons que ce fut toujours par une mutation baroque de la fonction d'un élément, disons mieux encore par une surcharge de densité matérielle, que chaque forme ou structure a évolué, en faisant naître par exemple en deux intermèdes, d'abord isolés l'un de l'autre, tout un opéra-bouffe indépendant de toute autre dramaturgie, à partir de la simple *attente* d'un public entre les trois actes de l'Opéra; ainsi encore le bithématisme, provoqué

par la prolongation ornementale d'une simple ritournelle de transition du thème, s'agrandissant en un motif nouveau.

Une seconde observation est peut-être plus grave; R. et P.-M. Masson écrivent à propos des « deux espèces de musiques » : la musique italienne (*à laquelle ressortissait la musique allemande*)...

Sans ignorer l'influence italienne en Allemagne au XVIIe et au début du XVIIIe siècle et l'affinité dont témoigne sur un siècle et demi précisément en les deux pays la présence baroque que refusent ces auteurs, quel historien de la musique allemande partagerait ce systématisme si brièvement établi sans preuve, qui méconnaît la personnalité originale d'une école qui, projetée par la Réforme dont le pur germanisme n'est pas à dire, ne s'est épanouie qu'à partir d'elle, dans un refus du méditerranéisme renaissant et romain, et donc, pour dire les faits avec trop de généralité nous aussi (mais en le reconnaissant) en un refus obligé de la musique italienne, voire du classicisme latent de la Péninsule s'il est vrai que la Renaissance fut le classicisme de l'Italie.

Sans doute des influences paraissent flagrantes et le plus grand des compositeurs allemands de l'époque, Schütz, est vénitien.. jusqu'à la guerre de Trente Ans, dont la rupture qu'elle provoqua au moins en musique religieuse, avec les séductions italiennes et renaissantes initiales, est peut-être trop méconnue, masquée dès le milieu du siècle quand les Italiens commencent à hanter le Sud danubien et les Cours du Saint-Empire. Mais nous évoquons ici une véritable école allemande, celle du Nord et de la Réforme, qui voit naître l'opéra baroque allemand, à tendances premières sacrées, s'enrichir le fonds vocal luthérien et se succéder sous le même règne du Choral, irréductible à l'italianisme, toute la lignée nord-allemande de l'orgue.

Pour celui-ci, avant même la Renaissance et le refus luthérien, dès l'époque d'un Konrad Paumann au XVe siècle, l'esthétique originelle a pris, pour ainsi dire, la Réforme en charge, pour accéder dans la seconde moitié du XVIIe à un apogée que J.-S. Bach, après Buxtehude, l'école de Hambourg et autres foyers, ne fera que consacrer. Sauf nuances que nous dirons, toute l'école nord-allemande témoigne d'un désir de refus de l'italianisme ou de libération hors des influences italiennes primitives éventuelles. Pour mieux dire, si cette école témoigne d'une écoute attentive à l'immense effervescence italienne du siècle baroque et d'une connaissance des œuvres vers lesquelles l'ont guidée les Schütz, Scheidt, Froberger et autres, un aspect très particulier tient à ce que ces initiateurs ont exercé des choix rigoureux au seul critère de l'affinité reconnue et livré des modèles d'échos qui pourront bientôt, toute antériorité chronologique oubliée, passer pour la voix originelle qui les inspira. Le baroque italien a seulement servi de catalyseur ou de révélateur au baroque allemand. L'Italie n'a nullement imposé des modèles à une Allemagne influençable et docile; dans l'évolution étrangère des formes et des techniques désirées pour son expression personnelle, le génie allemand s'est exercé à travers ses compositeurs en une activité très assurée, élective de prédateurs. Le jaillissement qui se poursuivra alors en trois moments de ce génie musical, — apogée concertant ou baroque germanique des deux premiers tiers du XVIIIe, classicisme viennois du dernier tiers, romantisme allemand de tout un nouveau siècle —, s'éclairerait par cette découverte intuitive des sources et tendances italiennes (et françaises) qui pouvaient le servir et par un particularisme de ses sources propres, fondé sur une convergence progressive au cours du XVIIIe siècle des climats contraires que le pays s'était historiquement créés, et parmi ceux-ci les diverses dualités contradictoires du Nord et du Sud, de l'art des princes et du chant du peuple, de l'italianisme des Cours et régions danubiennes et du pré-romantisme ancestral germanique, « baltique ».

Nous avons évoqué les origines de l'orgue allemand parce que s'y affirme en effet une indépendance qui ne se démentira jamais, même dans le rayonnement du Néerlandais Sweelinck, lui-même déjà baroque [6], et des influences qu'il lui aura déjà transmises de tous les styles européens dominants à la charnière des XVIe et XVIIe siècles, et donc entre Renaissance et Age baroque, assimilés, il est vrai, par ce maître, fondus en un unique climat, trop proche cette fois de l'attente germanique pour être ressenti comme étranger. En cet orgue primitif s'affirme aussi l'originalité de ce style, du Prélude par exemple, qui, dès l'origine, est, avant la lettre, *baroque ou romantique,* ambiguïté à résoudre il est vrai. Faut-il seulement commenter, comme techniques baroques ou comme symptômes romantiques, ces faits que reconnaît Yvonne Rokseth au Prélude d'orgue d'un Konrad Paumann et de son école dans la seconde moitié du XVe quand règne au dehors un classicisme franco-flamand ; nous soulignons [7] :

Traits, séries d'accords plaqués, fragments de pur ornement [...] *les gammes et les passages peuvent se donner un* cours plus libre [...] *l'on ne se met* pas *en peine de trouver* des idées cohérentes [...] *l'espérance est contrariée par des rythmes plus haletants à mesure que la fin approche* [...]. *La plupart des Préludes de Paumann ont ce même aspect de* divagation.

C'est d'une technique beaucoup plus élaborée mais en trahissant le même climat, qui justifie notre appel à l'école allemande, qu'un Buxtehude et les siens expriment véhémence, pathétisme, pré-romantisme. Tout cela qui plaide pour la reconnaissance d'une école non italianisante, aussi bien que non française, a l'intérêt d'introduire dans notre vision de l'époque l'hésitation d'un jugement et l'ambiguïté romantisme-baroque. On sait qu'Eugenio d'Ors voulait que le romantisme fût un aspect du baroque. Le climat nord-allemand, privilégiant les sources autochtones mêmes et la Réforme, — geste d'un romantique du Nord contre la clarté méditerranéenne, préparant ce romantisme par ses structures, son style et même un clivage de certains mythes vers des climats nordiques, montrerait que, au-delà d'un simple baroque, un pré-romantisme y prit naissance. Nous tiendrions ici une clef pour discerner sur un critère autre que celui du Tragique que nous de l'assimilation de la musique allemande à la avons déjà sollicité, Romantisme et Baroque, mais retenons d'abord que se détruisent les conceptions manière italienne, de l'unité classique européenne, du privilège référentiel de la France à cet égard.

Ces deux dernières vérités se confirmeraient en reconnaissant, face au classicisme supposé, le caractère marginal et inassimilable des écoles espagnole et anglaise de cet âge baroque, importantes non par l'ampleur et l'activité créatrice, ce qui n'est jamais, il est vrai, un critère valable, mais par l'existence même d'écoles musicales qui, transgressant leurs épanouissements renaissants, se sont poursuivies en leurs ères, baroques en d'autres domaines : en Espagne (et au Portugal) en marge de la *zarzuela,* baroque presque par définition, par fonction et structures (alliant le goût royal et la musique populaire) et si la polyphonie du siècle d'or se prolonge très longtemps, l'ouverture au nouveau style est certain; ainsi Aniceto Baylon et Gracian Baban, « chez qui s'accentuent toujours davantage les tendances anti-palestriniennes et qui composent de la musique baroque à plusieurs chœurs » (José Subirá, *Histoire de la Musique,* Gallimard, La Pléiade, tome I, p. 1695). L'orgue espagnol, mêlant des techniques italiennes et un ibérisme populaire, connaît une période vive, originale, à diversités provinciales, baroque, jusque dans telles dispositions des jeux, ainsi les trompettes royales, au timbre incomparable à nul autre, horizontales, dirigées vers la nef.

De l'école anglaise, il est inutile de rappeler aujourd'hui que les derniers madrigalistes, luthistes et virginalistes ont alors maîtrisé tout italianisme initial de la fin du XVIe siècle : ainsi Farnaby, Weelkes, Dowland, Ward, Wilbye, dont les techniques personnelles nous paraissent baroques : altérations chromatiques bouleversant « d'une manière surprenante la *perspective* tonale », diatonisme et rythme dansant d'un *Hosanna* de Byrd, d'un « caractère d'extroversion exubérante », « suspensions dissonantes, fausses relations et chromatismes » qui « menacent de détruire les bases de la musique », et dissonances « disruptives » de Weelkes, fluctuations des tensions et des relâchements, passion « essentiellement destructrice », tous les exemples que donne Wilfrid Mellers nous semblent d'essence conflictuelle [8].

L'art de Purcell est irréductible à une seule juxtaposition des styles italiens et français, et le serait-il que cette juxtaposition de l'orchestre français par exemple et d'un style *concitato* italien, de chœurs lullystes et de la mélodie monteverdienne, serait déjà un contraste baroque. Plus encore cependant, c'est peut-être dans la tension que font naître à travers une expression personnelle les empreintes contraires des étrangers que règne le plus authentiquement le baroque du musicien anglais. Ces écoles marginales, trop vite oubliées ou accrochées, en quelques lignes, aux grandes influences ici évoquées, à de nombreux contextes historiques rapides de classicisme lulliste, déséquilibrent en fait le panorama dualiste et à la fois paradoxalement unitaire des deux seules manières classiques italienne et française.

***

Nous nous étonnons donc qu'une même école musicologique reproche à la thèse musicale baroque de rassembler « plusieurs états de la morphologie musicale » entre 1600 et 1750, quand, prolongeant jusqu'à la fin du second siècle leur époque classique, ses auteurs accueillent eux-mêmes en cette autre thèse, une diversité européenne infiniment plus grande en apparence et irréductible comme telle, selon leurs propres critères; non seulement les mêmes transformations formelles que celles qu'énumère E. Borrel, mais bien d'autres puisque, du début du XVIIe à la fin du XVIIIe et pour la seule école française, on cite une longue et diverse évolution : ballets de cour de plusieurs tendances, ballets lullystes, pastorales, comédies-ballets, tragédies lyriques, opéra-ballets, opéras-comiques, en au moins deux grandes époques, avant et après la Querelle des bouffons qui les transforment, opéra de Rameau, Réforme de Gluck... On avancera encore qu'entre la symphonie d'ouverture de Lully, les symphonies de De La Lande, la symphonie concertante et celle de Gossec,

il n'est plus guère de points communs entre l'origine et les œuvres qui viennent en fin de XVIII[e] siècle s'influencer du classicisme viennois. « On est étonné, dirions-nous aussi, de voir classer tout cela sous l'unique et étrange épithète de " classique ". »

La double erreur est flagrante de faire du classicisme français la référence et le modèle des modèles, et de nommer classicisme non seulement cet art français, mais celui de l'Europe tout entière des deux grands siècles. L'esthéticien français Focillon a pourtant montré la fugacité, l'essence furtive, insaisissable dans le temps et dans l'expression même de l'œuvre, du Classicisme, équilibre si fragile d'un moment bref, palpitation imperceptible de l'histoire de chaque art autour d'un idéal, qu'il compare au fléau oscillant de la balance, en sa recherche d'équilibre, de stabilité, le classicisme n'étant que la limite intenable entre l'équilibre pressenti et l'équilibre atteint, toute stagnation résultante étant Mort de l'art, académisme, annulation des tensions vivantes. Un tel frémissement n'aurait su se prolonger deux siècles d'une évolution européenne fiévreuse, qui en contredirait le classicisme quand elle s'accorde au contraire à l'essence du Baroque, un perpétuel déséquilibre vivant de sa chute indéfiniment retardée par l'évolution et la fuite en avant sans repos, un renoncement de l'équilibre. Si, face à l'Europe en mouvement, un classicisme français s'est trouvé musicalement, ses expressions historiques ont été beaucoup plus brèves, sporadiques, en quelques chefs-d'œuvre de Lully, Couperin, Rameau, Leclair... Par contre, on devrait rechercher tous signes d'une tension certaine entre cet équilibre français recherché et des tendances concertantes contraires, qui nuanceraient, comme Victor-L. Tapié l'a fait en arts plastiques, et aussi Jean Rousset pour la littérature, cette idée monolithique classique au profit d'une obscure mais symptomatique démarche baroque française. Une telle recherche était déjà une intention de S. Clercx (cf. *op. cit.*, p. 39).

Si l'on comprend qu'un tel autoritarisme de jugement s'enferme au point de ne pas entendre la formidable rumeur baroque européenne d'alors, où s'est éteinte depuis la voix moins persuasive de Lully, contestera-t-on désormais, à panorama découvert, que la novation, le renouvellement efficace, le lyrisme vivant de l'époque soit davantage *aujourd'hui*, pour nous, dans la pléiade de ses contemporains et premiers témoins de son rayonnement que forment Cavalli, Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, Buxtehude, Corelli, Purcell, Alessandro Scarlatti...

***

Pour clore nos réserves sur les critiques faites au baroque musical, dégageons-en les derniers enseignements pour nous; E. Borrel s'en prend au mot lui-même, « mal choisi, puisque, selon Littré, il signifie d'un inattendu qui choque ». Littré dit même « d'une bizarrerie choquante », mais E. Borrel ne relève pas la référence de Littré au vocabulaire du joaillier, généralement admise, non péjorative. Nous ne récuserions pas la définition dont l'intention n'est pas non plus, comme l'entend E. Borrel, péjorative pour qui espère du moins que l'art doit surprendre et se donner comme imprévu de chaque instant et reconnaît que l'une des références du génie soit l'efficacité profonde de ce choc sur le témoin, qui le ressent comme le fait d'un affrontement esthétique intérieur, et non pas, selon les réticences précédentes, d'une provocation aux bonnes mœurs de l'esprit. Nous ne sommes d'ailleurs pas aujourd'hui les meilleurs témoins et juges du caractère parfaitement inoffensif et classique que les réfutateurs du baroque musical assigneraient à l'art des Carissimi, Corelli, Haëndel ou J.-S. Bach, l'érosion de l'expressivité d'un accord, d'un rythme, d'un écart mélodique ou d'un timbre, trop sollicités depuis et affaiblis par les densités, tensions, saturations plus signifiantes, accumulées pendant deux siècles dans les phénomènes musicaux, faisant pour nous contre-illusion désormais.

De plus, un tort est de prendre le mot baroque dans son acception littréenne. A ce jeu, nous serions loin d'être le seul à demander en quoi le Romantisme trouve encore sa justification terminologique par référence au romanesque, au roman, à un récit écrit en langue romane, dérivée du romain. Quel musicologue n'a pas évoqué le *pittoresque* des chansons parisiennes du XVI[e] siècle, expression encore plus empruntée à la peinture que celle de baroque au monde plastique. Quant au classicisme, à référence scolaire immédiate..., nous remettons à plus tard un débat ici ouvert, pour l'instant, trop vaste.

En préférant à l'auteur lui-même, toujours suspect d'être mal entendu, l'œuvre, seule matière du jugement *poïétique* d'un esthéticien sur les problèmes de la création, ne peut-on dire que, loin que l'artiste baroque ait voulu, comme le pensait déjà Woelfflin, émouvoir, étonner, choquer, l'œuvre baroque reflète, traduit, dénonce malgré elle, l'émoi, l'étonnement, le désarroi du créateur, le heurt ressenti par lui, et lesquels sinon provoqués par l'idée reconnue, non pas dans une appréhension scientifique mais dans une vision de fantasme, visuel ou sonore,

d'un monde nouveau, espace qui, anthropocentrique et fermé dans les concepts médiévaux, vient de s'ouvrir en rejetant la prééminence humaine et terrestre. Nous évoquons moins d'ailleurs une cosmologie alors en bouleversement, renouvelée durant toute cette époque, qu'une métaphysique de l'Imaginaire, née des données scientifiques, sollicitée sans rigueur excessive par les découvertes et théories nouvelles, alors échelonnées presque sans discontinuer du début du XVIe au milieu du XVIIIe siècle, entre Copernic, Tycho-Brahé, Kepler, Galilée, Newton... Plus qu'un phénomène de sociologie religieuse artistique lié à la Contre-Réforme, mais celle-ci peut-être hantée par ce Monde ouvert, le Baroque n'est pas étranger au contre-dogmatisme copernicien à partir duquel se redessine alors le monde, « ellipsant » les orbites planétaires comme l'architecte baroque, la section des coupoles, les cours, les jardins... Cette thèse n'est nullement elle-même imaginaire. Tous les théoriciens du Baroque ont retenu combien cette catégorie tendait, en vertu même de ce qu'elle désirait, à une expansion totale, universalisante, cosmique. Avec E. d'Ors, dont nous avons déjà évoqué ce point de vue, Woelfflin observe aussi que « le baroque marque une propension nette vers tout ce qui est cosmique ». R. Herbertz, en 1944, que commente favorablement S. Clercx, montre que le baroque est indéniablement dû à un état d'esprit nouveau sur celui de transition de la Renaissance elle-même, et donc à « un changement de la position de l'homme dans le monde » :

L'homme de l'époque baroque éprouve ainsi son existence au contact du Cosmos dont la découverte lui cause un certain « effroi » [...] entre ce monde et cet homme, existe une tension *qui sera la déterminante de toutes les manifestations de cette époque* (cité par S. Clercx, *op. cit.*, p. 223).

De même, mentionnant la thèse de E. de Bruyne sur l'*asianisme* [9], expression orientale du baroque, S. Clercx y remarque une propension à l'infini. Cette tendance, nous l'avons dit selon E. d'Ors, implique une attitude *panthéiste,* mais aussi *panenthéiste,* Dieu en toute chose, Tout en Dieu (Herbertz, cf. Clercx, p. 223), osmose du monde et de Dieu, de l'homme et de Dieu, qui ne supprime nullement la tension du fini et de l'infini, et, mêlant cependant l'Au dedans du témoin baroque et l'Au dehors, oblige ce témoin à une lutte dont le caractère, et nous dirions les techniques n'appellent que trop l'unité sonore et thématique de la musique concertante et l'opposition tendue qui crée la structure même de l'œuvre. Si S. Clercx rassemblait déjà des formules reflétant les prétentions baroques, telles qu'elles se comprenaient alors, — « le baroque veut conquérir le monde », « il entraîne vers l'infini », « il vise l'absolu » (p. 18) —, on reconnaît même désormais un vrai baroque scientifique, comme si les découvertes furent déjà les conséquences d'une déroute psychologique, d'une théorie préalable, d'un désir et que l'hypothèse d'un monde baroque ait guidé les recherches. A connaître la bizarre alliance chez Tycho-Brahé et Kepler par exemple, d'intuitions géniales, de science objective des nombres, mais aussi d'élucubrations astrologiques, on accueillerait volontiers l'idée d'un vrai baroque scientifique créateur de vérité !

De telles idées témoignent que toute attitude artistique n'est qu'un aspect d'attitude humaine totale, et l'œuvre qui en est issue, le reflet tangible d'une cosmologie intime, secrète, voire inconsciente de son auteur. Portent ainsi le signe cosmique toutes les grandes œuvres, acquises dans la cristallisation d'une immensité intime, de l'espace intérieur infini d'un témoin qui n'ignore pas d'autre part sa finitude, d'une rêverie transgressive des idées collectives admises sur le Monde. Ainsi l'*Odyssée,* la *Divine Comédie,* le plafond de la *Sixtine,* la *Légende des siècles,* la *Tétralogie,* l'œuvre entier de Claudel, et peut-être celle de son double musical, Darius Milhaud, celles de Bach, Haëndel, Mozart, Beethoven, Mahler, Schoenberg (pourquoi citer... ?), attestent une cosmologie-reflet des concepts scientifiques, philosophiques, religieux qui les ont entourées. Nous avons rapidement pensé, avec évidence, aux grandes fresques symphoniques, oratoriennes, ou lyriques, mais le postulat de l'immensité intime [10] nous inviterait à appréhender dans les œuvres de confidences, lieder schubertiens, piano de Schumann, derniers quatuors beethovéniens, brèves ciselures webberniennes, à la fois ces traces cosmiques et la persistance masquée d'un esprit baroque musical sans frontière, aux alliances toujours assurées avec d'autres catégories. On ne peut saisir le jeu du dynamisme imaginaire du Baroque en oubliant les grands faits d'effraction du Monde à la Renaissance et dans ses prolongements conceptuels aux XVIIe et XVIIIe siècles, étant compris aussi que la mise en ordre de l'Univers par les savants et le souci rationnel des philosophes n'écarta la musique des arts majeurs du XVIIIe siècle, que pour lui laisser involontairement liberté totale de ne pas représenter le monde visible, grave défaut, que les philosophes du romantisme renverseront en priorité de traduction de l'invisible. Ainsi dans le romantisme, l'ancienne tension entre l'homme et le cosmos retrouvait son impact dans l'œuvre. Cette tension entre l'homme et le monde qu'exprimait Herbertz éclaire singulièrement l'évolution des formes concertantes durant un siècle et demi, tout

en justifiant la conception unitaire que nous en avons, et le prolongement possible, selon E. d'Ors, du baroque dans le romantisme.

Le Baroque, tel que le ressent S. Clercx à la lecture de E. de Bruyne, est « une force cosmique sans cesse en mouvement sous des apparitions diverses »; de nombreux autres auteurs donneraient la même impression, le même principe esthétique du Baroque; en d'autres termes, l'unité vient de cette force et du Cosmos, la diversité viendrait des impacts et du jeu des matières sur les formes, celles-ci évoluant constamment dans le temps pour demeurer cohérentes avec cette force. L'unité vient de la tension constante, les formes naissent, en cette continuité, de l'obligation de remise en cause, du non-repos essentiel au Baroque, face à un monde soumis à une perpétuelle ouverture vers l'homme ou de l'homme vers lui. Ainsi, est-ce à la fois lucidement mais porté par l'inconscient collectif de son siècle, que le Baroque, visionnaire mais éclairé objectivement par l'intransigeance des Nombres, a progressé sans failles. Il faut donc à la fois refuser les interprétations d'*intentions* baroques actives à choquer et les interprétations de tendances pathologiques au bizarre. Nulle pathologie baroque, et la fièvre n'est réellement que celle même de l'acte créateur d'une *Opposition à...,* d'une opposition absolue.

Evoquons au contraire l'*intentionnalité* de l'œuvre, une démarche obscure et profonde de docilité à la matière du Monde, fondement de l'image naturelle (selon Bachelard) et de toute musique authentiquement nécessaire. Dans la forme musicale qui livre ainsi une cohérence parfaite avec le dynamisme de sa matière, nous tenons peut-être une explication plus complète que précédemment de la grande diversité formelle en évolution dans toute l'ère baroque, accusée d'être hétéroclite, voire hétéronomique.

La rupture de l'image naturelle primitive du monde médiéval a provoqué le déséquilibre d'une cohérence polyphonique, par laquelle la musique s'était inconsciemment *accordée* en tous ses domaines et techniques à ce monde fermé. N'est-il pas symptomatique qu'entre Renaissance et Baroque, toutes les données musicales se soient bouleversées ou rompues ensemble, comme si la disparition de l'une avait entraîné la nécessité d'une nouvelle cohérence pour laquelle toutes les antécédentes étaient caduques, comme si l'une, entraînée la première, avait attiré chacune planétairement à reformer un système. Pour ne dire que des traits généraux, la polyphonie cède à l'harmonie, plus mathématiquement saisissable, l'espace choral unique au double et triple chœur, la matière vocale à l'instrument ou mieux aux dialogues et oppositions des instruments et des voix; la priorité religieuse cède aux fonctions profanes, la souplesse mélodique continue, conjointe, au climat très ouvert, de disjonctions, détours et heurts d'une mélodie « projetée hors de l'appareil polyphonique dont elle faisait partie intégrante » (S. Clercx, p. 96), les franco-flamands s'effacent devant les Italiens; la fonction même du compositeur change : son art participait à une cérémonie, surtout sacrée, dont la musique était un ornement; il règne désormais lui-même sur un spectacle ou le donne personnellement; la musique tend à redevenir, telle qu'elle fût primitivement, source d'une dramaturgie, dont la plénitude, annoncée par Monteverdi et quelques œuvres des compositeurs évoqués précédemment, ne s'atteindra, il est vrai, à travers Rameau et Gluck, qu'à l'aube du Romantisme dans l'opéra mozartien, nouvelle source d'un courant poursuivi presque jusqu'à nos jours sans doute, dont les étapes convaincantes sont trop évidentes au moins jusqu'à *Wozzeck* pour être commentées ici, toutes les œuvres auxquelles chacun pensera pouvant cependant témoigner en faveur d'une recherche d'un Baroque historiquement ouvert au-delà de sa grande époque de référence.

Nous avons déjà suggéré que la Musique, libre de contraintes structurelles, attentes préalables formelles, fonctions limitatives de son expressivité, suit plus que nul autre parmi les arts, le libre dynamisme de la *Matière,* d'autant plus que celle-ci est *immatérielle,* si nous pouvons ainsi jouer sur le substantif pour le concept philosophique, et sur la notion de pur phénomène physique pour l'adjectif contraire, l'image totale de *Matière immatérielle* rendant peut-être compte, en sa contradiction interne, de l'essence de l'espace créé en nous et autour de nous par la musique, espace d'imminence impossible à réaliser du visible, de la densité de l'impondérable, de la réalité omniprésente. Plus encore que par sa qualité d'art du mouvement, c'est bien par cette disponibilité matérielle absolue à un Imaginaire sans limites que la musique éveille en elle le Baroque, et par les tensions qu'elle provoque chez le compositeur, entre un espace intérieur hanté créateur, et un espace extérieur de hantise et de communication, et chez l'auditeur, entre cet espace extérieur désormais saturé de cette création qui nous investit, et notre espace intérieur progressivement hanté, que nous reconnaîtrions le plus assurément les vrais critères du Baroque musical, à la condition, que ne remplira d'ailleurs pas notre trop brève esquisse, qu'il soit étudié au sein même de la reconnaissance

du Baroque entendu comme *catégorie historique-stylistique* et ressenti comme nécessité *poïétique de notre espace intérieur.*

(*A suivre*)

---

1. Voir *L'Education Musicale,* mai 1975.

1. Suzanne Clercx, *Le Baroque et la Musique, Essai d'esthétique musicale,* Bruxelles, Edit. de la Librairie encyclopédique, 1948.
2. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era,* New York, 1947.
3. Déjà cité, cf. *E.M.,* mai, note 6.
4. *Larousse,* 1946, p. 166.
5. Ne pouvant les citer tous, n'ayant même pas recensé tous les titres, nous préférons n'en dénoncer ici aucun.
6. « Sweelinck qui, à Amsterdam, continue à user de l'imitation comme en pleine Renaissance, mais avec les courbes et contre-courbes du style baroque » (F. Lesure, *Histoire de la Musique,* Gallimard, La Pléiade, t. I, p. 1070).
7. Y. Rokseth, *La Musique d'orgue au XV*e *et au début du XVI*e *siècle,* Paris, 1930, p. 206-207.
8. Cf. Wilfrid Meller, « La Mélancolie au début du XVIIe siècle et le madrigal anglais », dans *Musique et Poésie au XVI*e *siècle,* Paris, C.N.R.S., 1954, p. 153-168.
9. Ed. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale,* Bruges, De Tempel, 1946. Cité par S. Clercx, p. 15.
10. Cf. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace,* Paris, P.U.F., 1958, chap. VIII.

ERRATUM

Dans le numéro de mai, p. 17/281, seconde colonne, dans la citation de Bachelard, lire : ... construits avec des rythmes, *loin* que des rythmes soient nécessairement fondés... [au lieu de « bien que » : ce qui signifierait en effet exactement le contraire] (ligne 14, avant le bas).

TARIFS DES ABONNEMENTS
à dater du 1er octobre 1975
(N° 221)

	Abonnement simple (10 numéros par an)	**Abonnement couplé** (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)
France et Outremer . . .	**55 F**	**73 F**
Etranger	**70 F**	**83 F**
Vente au numéro :		
« Education » seule	**8 F**	
« Education » seule et S.I.	**12 F**	

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Problème n° 10

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	B		B		B		B		B
II									
III									
IV									
V									
VI									
VII									
VIII									
IX									

HORIZONTALEMENT

II — Mène au temps fort.
III — Il édita Boëly dès sa mort. /.
IV — Encadrent le ton / Auteur de Ciboulette / Début de lettrisme.
V — Bassoniste et compositeur français, né en 1754 / . / Propice aux festivals d'été. /.
VI — Elève de Kodaly, prix Erkel et Kossuth / Titre de cantates (Bach et Telemann).
VII — Opéra de Wagner, achevé en 1840 / Initiales du « J. Strauss français » (...) 1837-1915. /.
VIII — La musique de ce pays est connue depuis le temps des Sassanides / A « entasser Pélion sur lui », le compositeur se stérilise. /.
IX — Peu de chose sans le génie, mais sans lui le génie n'est rien (Valéry) / Monnaie en désordre.

VERTICALEMENT

1 — Compositeur hongrois / En fin de phrase.
2 — Pianiste, compositeur et musicologue espagnol mort en 1949 / Opéra de Bellini.
3 — Compositeur(s) allemand(s) / Au pluriel, ce serait du Liszt.
4 — Danse à trois temps ou variation instrumentale.
5 — Compositeur allemand / Rend un bruit d'instrument à cordes.
6 — Ouvre l'ouverture / De Sologne (Rameau). /.
7 — Compositeur anglais / Hausse.
8 — Fabrique de pianos fondée en 1853 aux Etats-Unis par un Allemand.
9 — Compositeur allemand.

Robert SOUBEYRAN

Professeur au Conservatoire
de Région de Montpellier

REFORME TOTALE DU SOLFEGE

Enseignement musical concret et vivant

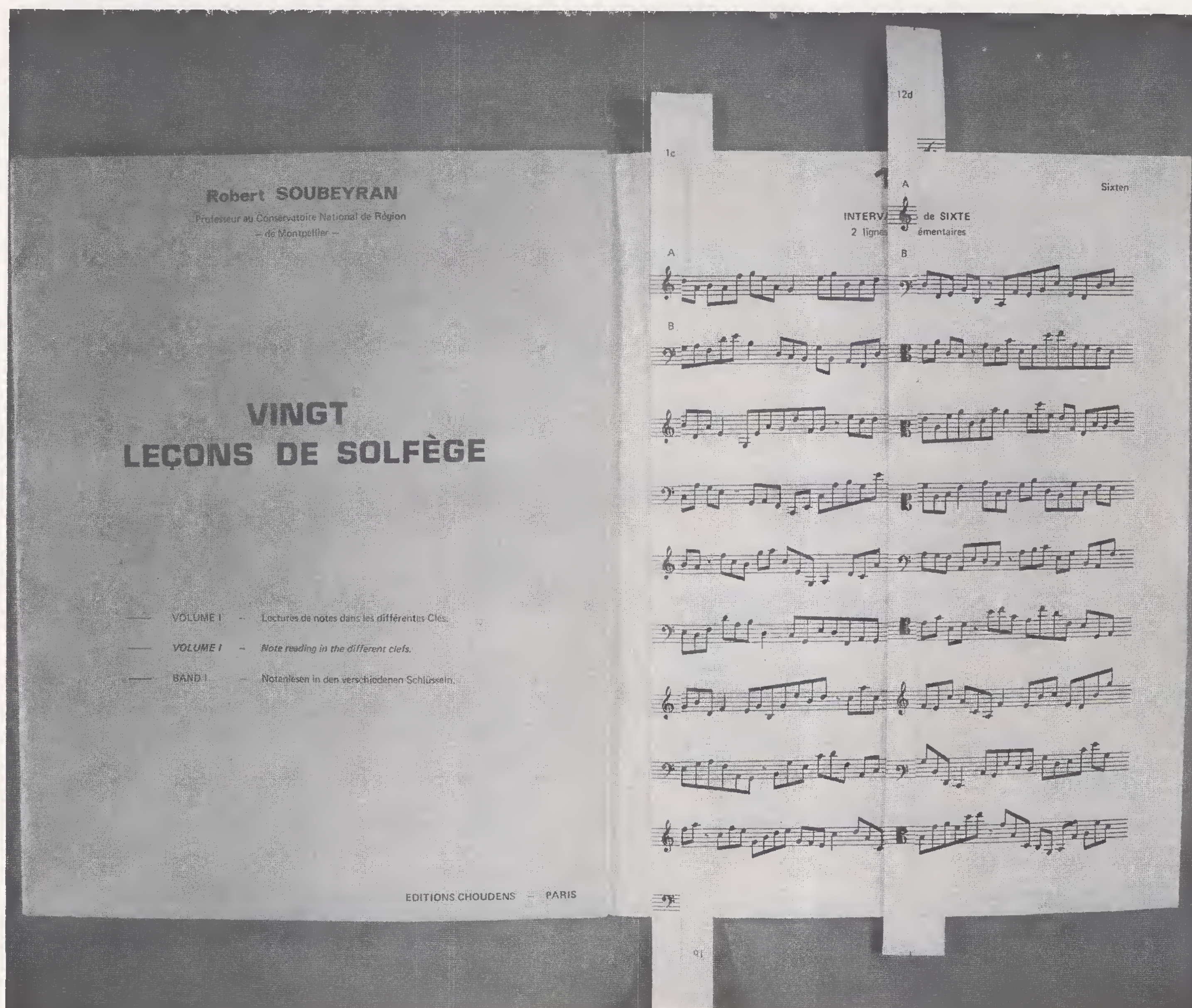
Les Editions Choudens viennent de publier, sous la signature de Robert Soubeyran, professeur au Conservatoire national de région de Montpellier, un ouvrage important sur :

La lecture des notes dans les différentes clés

Les quarante leçons de solfège, groupées en deux volumes, sont préfacées par Jacqueline Lequien, professeur au Conservatoire national supérieur de Musique. C'est une étude complète allant des intervalles conjoints jusqu'au grand mélange.

Robert Soubeyran s'est efforcé d'adapter les difficultés des études solfégiques aux niveaux des élèves : un système original, économique et vivant de douze curseurs, permet la lecture de chaque texte dans les différentes clés. On peut ainsi obtenir près de soixante mille combinaisons par volume !

Nous espérons que cet ouvrage rendra les plus grands services aussi bien aux élèves qu'aux professeurs.



A.-M. CHARTREUX
Professeur d'Education musicale au Lycée Claude Monet

REFLETS D'UN ENTRETIEN avec Bernard Dürr

Attaché au G.R.M. (Groupe de Recherches Musicales)

En 1948, Pierre Schaeffer procède aux premiers essais de musique « concrète » en enregistrant sur bande les sons et les bruits les plus divers pour les superposer, puis les transformer grâce à une technique radiophonique très perfectionnée. Il arrive ainsi à la constitution d'un répertoire d'objets sonores (cf. **Etudes de bruits,** 1948). Il produit alors, en collaboration avec Pierre Henry, la **Symphonie pour un homme seul,** qui en 1955 sera le premier ballet donné sur une musique concrète (chorégraphie de Maurice Béjart), et **Orphée 53 ;** cette dernière œuvre, créée en octobre 1953 par Jeannine Collard et Andrée Lescot, donne lieu à la « bataille de Donaueschingen ».

La manière concrète va évoluer vers les « musiques d'objets » dont **l'étude aux objets** de Pierre Schaeffer est un exemple remarquable. Le compositeur a réuni des collections d'objets sonores qui, une fois groupés en famille et montées sur bande, donnaient naissance à des expérimentations de tous les types de relations entre lesdits objets.

Jusqu'en 1957, Boulez, Philippot, Barraque, Messiaen, Dutilleux, Milhaud, Varèse, Malec, Xenakis, Ferrari... participent plus ou moins activement aux travaux du groupe de musique concrète dirigé par Pierre Schaeffer.

L'année 1958 marque le début d'une période expérimentale au cours de laquelle seront créées des œuvres d'essai qui systématiquement vont éclairer les caractères de l'objet sonore. Les techniques « concrètes » et électroniques tendent à se rejoindre. Des œuvres mixtes pour instruments et bande font leur apparition.

L'ancien groupe de musique concrète devient le Groupe de Recherches musicales. Des stages réguliers forment de nouveaux compositeurs et chercheurs : F. Bayle, B. Parmeggiani, G. Reibel pour n'en citer que quelques-uns...

L'année de la parution de son **Traité des objets musicaux** (1966), Pierre Schaeffer, actuellement professeur au Conservatoire national supérieur, confie la charge générale du G.R.M. à François Bayle.

« L'appui de l'O.R.T.F. et du service de la recher-
« che permet au G.R.M. de généraliser sa vocation
« expérimentale et de se situer au carrefour d'objec-
« tifs, tels que le son et l'image, l'enseignement et la
« recherche, la création individuelle et le lieu inter-
« national, l'art musical et les institutions socio-cul-
« turelles. » (Guy Reibel.)

Après nous avoir brièvement rappelé l'historique du G.R.M., Bernard Dürr nous présente succinctement quelques compositeurs actuellement attachés au groupe :

François Bayle compose d'une manière très artisanale. C'est sa propre expérimentation en studio qui alimente sa composition. Il ne travaille pas du tout à la manière de Schaeffer en constituant des bobines de sons, des collections d'objets. N'ayant aucun « a priori », il peut arriver en studio avec des instruments (à cordes ou autres) sur lesquels il branche des petits micros qu'il relie à la console et mélange le résultat à des sons électroniques « travaillés ». Il se place en quelque sorte en boucle avec le studio puisqu'il s'entend travailler. Il crée une réponse entre le studio et lui-même. Cette technique donne naissance à des œuvres fines et parfois ambiguës.

Bernard Parmeggiani travaille beaucoup la matière dont il a profondément le sens esthétique. Dans ses compositions, les sons sont très bien définis dans l'espace acoustique. Ils ont un bon spectre et sont presque instrumentaux. Beaucoup de ses œuvres se rapprochent de la pop-music par son sens du rythme et de l'articulation.

Jacques Lejeune a une particularité : il travaille les sons anecdotiques. Schaeffer bannit cette technique car, à chaque fois que l'on fait une prise de son, il est nécessaire, pour donner à un son (selon Schaeffer) une dimension musicale, de le décontexter de l'instrument qui l'a produit. Si l'on travaille sur un cri d'oiseau, il faut que celui-ci rentre dans la composition musicale en rapport avec tel ou tel son, mais sans toutefois être saisi comme un cri d'oiseau. Jacques Lejeune a pris le contrepied de cette idée en faisant intervenir des voix, des bruits de pas et différentes ambiances sonores dans ses œuvres. Un des premiers à avoir utilisé des sons anecdotiques fut Luc Ferrari. **Presque rien,** une de ses œuvres récentes, est le résultat d'un enregistrement fait sur une plage, un matin. La bande n'a été ni travaillée, ni modelée, mais uniquement coupée et recollée. Il est à noter ici l'influence de John Cage pour qui tout phénomène sonore peut être perçu comme musical. John Cage est donc mis à l'écart par Pierre Schaeffer au même titre que Pierre Boulez dont la théorie sérielle ou post-sérielle est une musique « a priori ». Schaeffer fait cependant une opposition Cage-Boulez : pour le premier la musique est partout, pour l'autre elle n'est que dans la programmation « a priori ».

Ivo Malec, membre du G.R.M. depuis sa fondation, écrit beaucoup de musique instrumentale mais également des œuvres pour bande. Il est aujourd'hui professeur de composition au Conservatoire national supérieur.

Guy Reibel a beaucoup écrit pour chœurs, ensembles instrumentaux et se préoccupe actuellement de musique pour bande.

Bernard Dürr estime qu'il est très difficile de réaliser avec un bonheur parfait de la musique mixte, qui soit à la fois pour instruments, chœurs et bande. On s'aperçoit au concert qu'il y a une telle distance entre la nature du son qui sort des haut-parleurs et celle du son produit par les voix ou par les instruments, qu'un manque de cohésion est à craindre, et le procédé alors évident.

Jean Schwartz, entré au G.R.M. en 1969 où il anime l'atelier de musiques traditionnelles, compose principalement des œuvres de synthèse électro-acoustiques, en même temps qu'il est responsable du département d'ethnomusicologie au Musée de l'Homme.

Autour du G.R.M., fonctionne un certain nombre d'ateliers de recherche :

L'atelier d'analyse musicale, dont François Delalande est responsable. La principale préoccupation de cet atelier est de prendre des bandes de musique électro-acoustique qui ont été faites depuis la création du groupe de musique concrète, et de poursuivre le travail de Pierre Schaeffer, mais de manière un peu différente : on redécouvre en analysant. On schématise une partition. On visualise ce qui se passe à l'intérieur de l'œuvre pour avoir des repères, puis on met en évidence certains critères. Tout cela passe par la fonction de cette musique. Les conduites d'écoute sont parfois très différentes.

L'atelier des effets musicaux : y travaillent Bernard Dürr et François Delalande. Leur tâche consiste à répertorier les différents effets psychologiques de la musique sur les hommes, ce qui entraîne une collaboration avec différents scientifiques. Tout a commencé par des expériences pratiquées par François Bayle dans des cliniques psychiatriques, sur des patients privés momentanément de l'usage de la parole. Il s'est aperçu qu'à l'audition de musique électro-acoustique par exemple, le patient se mettait à parler de ce qu'il entendait de manière remarquable. Son but était de repérer les effets de la musique sur le corps et de voir si elle induisait quelques réflexes. Il y a des préalables à cette expérience ; le docteur Tomatis, orthophoniste, émet l'idée qu'un son dans une certaine bande d'aigus peut avoir des effets particuliers sur le larynx, les poumons..., comme il estime que les sons aigus ont beaucoup moins d'action sur le corps que sur l'intellect et rechargent le cerveau en énergie.

Bernard Dürr estime qu'au lieu d'obtenir des résultats subjectifs, on peut passer par la biologie et la médecine pour faire des relevés de signaux physiques qui révèlent les effets de la musique : c'est le rôle de l'électropolygraphie : action sur la température du corps, l'action de la peau, le rythme cardiaque, le tonus musculaire, tous phénomènes qui sont des repères de l'organisme. L'électropolygraphie regroupe aussi tout ce que l'on appelle électrogénèse : c'est-à-dire l'observation de signaux cérébraux. On sait maintenant repérer un signal qui indique le degré de vigilance, l'état de veille du sujet ; quand ledit sujet ferme les yeux et rêve, le signal apparaît ; lorsqu'il est actif, le signal disparaît. D'autres possibilités sont offertes aux chercheurs par le biais des électrodes, mais sans en arriver à l'implantation d'électrodes, on peut procéder par dosage de certains produits dans le sang. Bernard Dürr et François Delalande veulent définir les différentes conduites d'écoute, voir si dans les relevés il y a des constantes (réactions de différents types, affectif ou non) et en tirer des conclusions.

Dans l'**atelier** des effets de la musique, on se préoccupe également **de musicothérapie** qui trouve une application jusque dans les supermarchés où l'on crée une ambiance sonore par la diffusion d'une bande enregistrée anormalement, de manière dite aplatie ; ainsi il y a peu de dynamique. Il faut un fond sonore parfaitement cohérent dans lequel tout est à peu près attendu. Son rôle est d'occuper toute l'ambiance acoustique de l'individu, comme en salle de cardiologie de certains hôpitaux on crée une ambiance sonore protectrice qui évite au malade toute agression (objets qui tombent, etc.). Tout résultat psychique, psychologique ou affectif peut se traduire par une donnée physiologique. Pour le moment, c'est un indice qui permettra par la suite d'apporter une explication aux phénomènes.

Dans **l'atelier d'informatique,** mathématiciens et informaticiens essayent de « travailler » le programme de synthèse des sons pour le rendre éventuellement plus « musical » ou pour développer certaines trouvailles particulièrement intéressantes. C'est un atelier « à réfléchir ». On peut également synthétiser des sons qui paraissent avoir des effets particuliers sur l'organisme humain après avoir établi un éventail de preignances, notées et titrées. C'est donc une démarche scientifique qui crée des conditions, les repère et les recrée.

L'atelier de pédagogie musicale est en partie animé par Claire Renard qui fait expérimenter la « trouvaille sonore » aux enfants. On tente de leur affiner l'écoute et de faire apparaître les critères sonores que Schaeffer a mis en évidence, d'où un enrichissement de la perception. Ils découvrent dans les sons de nouvelles structures, de nouveaux centres d'intérêt. Cet atelier essaie de repenser l'enseignement de la musique et envisage différents pro-

cessus d'enseignement. A l'avenir, le déplacement d'un atelier mobile (camion-laboratoire équipé) favorisera, grâce à des stages, l'initiation à la musique électro-acoustique, musique la moins intellectuelle de toutes, qui ne fait appel qu'à la perception, pour l'instant. Cette musique ne s'écoute pas en concert, elle se répand uniquement par cooptation.

Il y a une imposture culturelle dans la musique : la chose perçue n'est pas la musique, c'est une somme d'images, de critères. L'écoute n'est pas active, elle est spectacle. L'écoute active met en évidence des critères qui ne sont pas forcément « musique ».

Pierre Schaeffer pense qu'il y a deux types d'écoute :

— l'écoute banale : c'est l'écoute de la causalité instrumentale, ou de l'anecdote que renferme le son ;
— l'écoute réduite : comme le regard qui se pose sur une certaine chose, la suit et passe à une autre chose...

Pour faire le **Traité des objets musicaux,** Schaeffer a demandé à différentes personnes de pratiquer longtemps l'écoute réduite, fermant les yeux, et déplaçant leur écoute le long du son sur certains critères. Cette expérience nécessite d'une part l'utilisation d'un vocabulaire spécial pour le repère des indices, d'autre part un apprentissage. Il faut un préalable de langage pour structurer sa pensée, s'organiser dans la perception des choses et pouvoir les définir. Pour Bernard Dürr, il existe deux types d'auditeurs : ceux dont l'écoute est intrinsèque et ceux dont l'écoute est extrinsèque. Les critères intrinsèques sont les critères attribués à l'écoute musicale par l'auditeur, de manière spontanée, et les critères extrinsèques sont ceux qui ont été élevés au rang de valeur musicale par la tradition, par les critiques, par les compositeurs. Dans les auditeurs, on trouve d'une part celui qui a été initié à la musique par les media, d'une manière culturelle, et qui aura une majorité de critères extrinsèques, donc de valeurs musicales posées, son écoute sera peu active et peu spontanée ; d'autre part celui qui a abordé la musique par la pratique et qui aura des critères intrinsèques, se référant à une expérience vécue. Ce sont ses propres critères qui sont mis en jeu sur le plan de l'analyse et de la recherche ; c'est alors un auditeur très intéressant...

Nous souhaitons que la rédaction de ces quelques propos « à bâton rompu » laisse entrevoir les différents aspects du groupe de recherches musicales et incitent les lecteurs de ces quelques pages à s'intéresser à l'œuvre que construisent chaque jour les chercheurs du groupe, compositeurs, et animateurs des différents ateliers, œuvre que nous avons entr'aperçue avec émerveillement grâce à Bernard Dürr que nous assurons de toute notre gratitude.

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE[1]

Maurice RAVEL : « L'Enfant et les Sortilèges »

L'année 1975 est propice aux anniversaires. La présente iconographie permet à elle seule de célébrer à la fois Ravel, « L'Enfant et les Sortilèges » et l'Opéra de Paris. Un hommage a déjà été rendu au compositeur dans les précédents numéros de la revue. Nous reviendrons ultérieurement sur l'Opéra qui fut inauguré il y a un siècle. En ce qui concerne « L'Enfant et les Sortilèges », rappelons que cette fantaisie lyrique en deux tableaux fut créée au théâtre de Monte-Carlo en mars 1925 : il y a cinquante ans et Ravel avait cinquante ans. C'est pour répondre à la sollicitation de Jacques Rouché, qui lui avait transmis le livret de Colette, que Ravel avait entrepris, dès la fin de la Grande Guerre, cette œuvre lyrique qu'il traita dans le genre de l'opérette américaine. Il aurait, de son aveu, consacré presque huit années à son élaboration tant ses activités étaient multiples. Tenu par le contrat qu'il avait signé avec Gunsbourg, directeur du théâtre de Monte-Carlo, il parvint à respecter la date convenue. La direction musicale, confiée à Victor de Sabata, fit de la première un éclatant succès. Par contre, l'accueil de l'opéra comique de Paris fut, un an plus tard, assez tumultueux, mais l'opposition fut de courte durée.

On voit ici que « l'enfant » eut les honneurs de l'Opéra en mai 1939. Dans les décors de Paul Collin, Jacqueline Courtin tenait le rôle de l'enfant. La scène de l'arithmétique, traitée comme une ronde en crescendo, amuse par sa cocasserie très réussie.

Alain LIEUZE

---

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale*, « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
2. Cliché Roger Viollet.

Vacances année scolaire 1975-1976

• *Rentrée de septembre 1975 :*

— *Prérentrée :* vendredi 12 septembre au matin pour les enseignants des écoles préélémentaires et élémentaires et des établissements d'enseignement secondaire.

— *Rentrée des élèves :* lundi 15 septembre au matin.

• *Congé de la Toussaint :* du mardi 28 octobre après la classe au lundi 3 novembre au matin.

• *Vacances de Noël :* du samedi 20 décembre après la classe au lundi 5 janvier 1976 au matin.

• *Congés de février :*

— *Zone A* (académies d'Aix-Marseille, Amiens, Bordeaux, Caen, Clermont-Ferrand, Lille, Lyon, Nancy-Metz, Nice. Orléans-Tours, Rennes, Rouen et Toulouse) : du samedi 31 janvier après la classe au lundi 9 février au matin.

— *Zone B* (académies de Besançon, Dijon, Grenoble, Limoges, Montpellier, Nantes, Poitiers, Reims et Strasbourg) : du samedi 7 février après la classe au lundi 16 février au matin.

— *Zone C* (académies des Antilles-Guyane, Créteil, Paris et Versailles) : du samedi 14 février après la classe au lundi 23 février au matin.

• *Vacances de printemps :* du samedi 20 mars après la classe au lundi 5 avril au matin.

• *Grandes vacances :* du mercredi 30 juin après la classe au mardi 14 septembre au matin pour tous les élèves.

• *Quatre demi-journées « mobiles »*, consécutives ou non, seront mises d'autre part à la disposition des chefs d'établissement.

Sessions et stages été 1975

I - *Session de Pédagogie musicale* à l'intention :

— des titulaires des classes primaires (non spécialisés en musique) ;

— des professeurs d'éducation musicale (1er cycle) ;

— des responsables et animateurs des groupes de jeunes.

Lieu : Paris - Institut Catholique, 21, rue d'Assas, VIe.

Date : 3 au 10 septembre 1975.

Programme général des cours : Formation technique et pédagogique du chant choral - Instruments Orff - Flûte à bec - Direction chorale - Chant grégorien - Expression corporelle - Guitare.

Renseignements et inscriptions :

Institut Catholique - Département de Pédagogie musicale - 21, rue d'Assas, 75270 Paris Cedex 06 - Tél. : (1) 222-10-27.

II - *VIIIe Congrès Musical.*

Cette session s'adresse aux instrumentistes de tous niveaux (débutants compris) poursuivant un but pédagogique (enseignants) ou culturel (animateurs) ainsi qu'aux amateurs de musique ancienne.

Lieu : Redon, Collège, place Saint-Sauveur.

Date : 30 juin-5 juillet 1975.

Programme des cours : Instruments anciens : flûte à bec, guitare classique - Orchestre de percussion : Orff - Pédagogie musicale : Rythmes et sons.

Renseignements et inscriptions : Service de pédagogie, 13, rue Martenot, B.P. 1115, 35014 Rennes. Tél. : (99) 36-58-76.

III - *Colonie chantante :* ouverte à tous les jeunes, filles ou garçons, de 7 à 13 ans... à condition :

— qu'il aiment chanter,

— qu'ils chantent juste.

Lieu : Colonie « La Sève », C.E.G. Saint-Antoine, 22390 Bourbriac.

Date : 10 au 31 août 1975.

Programme : Chant choral, flûte à bec, solfège, culture musicale, danse rythmique, activités de plein air, d'expression, jeux, etc.

Renseignements : M. l'abbé Podevin, « La Sève », 35, boulevard Carnot, 62000 Arras.

Festival international d'Art lyrique et de Musique Aix-en-Provence

Ce festival 1975 aura lieu du 10 au 31 juillet et comprendra :

Opéras : « Carnaval de Venise » (Campra), « Elisir d'Amore » (Donizetti), « Elisabetta Regina d'Inghilterra » (Rossini), « Le Directeur de Théâtre » (Mozart), « La Servante maîtresse » (Pergolèse).

Sept récitals et six concerts.

Pour tous renseignements et locations, s'adresser à : Festival international d'Art lyrique et de Musique, Palais de l'Ancien Archevêché, 13100 Aix-en-Provence. Tél. : 26-34-82.

Le Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.) de l'O.R.T.F.

Le présent article vise à résumer l'exposé fait par M. Guy Reibel à quelques professeurs d'éducation musicale lors de leur dernier congrès. Cet exposé, destiné à nous familiariser avec le travail et les techniques du groupe a permis d'aborder cinq sujets :

1° Historique du G.R.M. depuis sa création à nos jours.

2° Explication de tous les courants actuels.

3° Techniques de création et montage d'œuvres.

4° Illustration sonore par l'audition de 5 bandes magnétiques.

5° Visite des appareillages électroniques de création de sons.

Historique

Tout commence en 1948, lorsque Pierre Schaeffer est engagé par la R.T.F. pour réaliser des décors sonores de films radiophoniques ; travail très délicat qui doit permettre à l'auditeur, en l'absence de toute image visuelle, d'être replacé dans l'ambiance et dans le lieu où se déroule l'action du film. Bientôt cette tâche lui inspire l'idée d'utiliser tout cet arsenal sonore à des fins purement musicales ; ainsi un bruit, un son « concret » ne sera plus accompagné de sa signification, mais écouté musicalement, en tant que tel : la musique concrète est née. Spontanément Pierre Henry se joint à lui et déjà les premières recherches commencent, hasardeuses, à l'image même de la découverte, pour finalement aboutir à la fondation du « Groupe de Recherches Musicales » en 1956.

Il est intéressant de s'attarder sur le terme « Recherches » qui dénote tout l'état d'esprit du groupe. Ces recherches s'opèrent essentiellement sur « la *perception* des sons et des effets musicaux », perception très concrète qui permet à tous les auditeurs de s'accorder pour reconnaître que ce qu'ils entendent est identique. Tous les sons crées par la nature sont utilisés, gravés sur une bande magnétique, pour être reproduits et aboutir à des phénomènes sonores qui sortiront du haut-parleur.

Ces idées révolutionnaires, bouleversant de façon brutale des concepts séculaires étaient pourtant insuffisantes car ces expérimentations devaient s'accompagner de la création d'œuvres achevées ; pour ce faire, les bruits enregistrés sont assemblés dans un certain ordre pour finalement obtenir un ensemble cohérent. Ainsi, chose très importante, le musicien part de la réalité sonore pour aboutir à l'œuvre, ce qui est rigoureusement contraire aux concepts traditionnels de la composition qui, malgré l'audition interne, s'établissaient à partir de notes, sans support matériel, pour donner, à la fin, des sons.

Puis, grâce aux progrès de l'électronique, des appareillages toujours plus perfectionnés ont permis de fabriquer des sons inédits, des bruits nouveaux, ce qui a donné naissance à la musique électronique ou électro-acoustique.

La musique électro-acoustique et les courants actuels

Le critère dominant des travaux du G.R.M. reste la *musique électro-acoustique.*

Celle-ci, en cherchant les différents bruitages qui préluderont à la création d'une œuvre, s'oppose à la *musique instrumentale* qui utilise des sons et des timbres connus, classés et catalogués.

D'autre part, en fabricant les sons électroniquement, elle s'oppose à la *musique concrète* qui se sert uniquement de sons « naturels » ; toutefois, les processus finaux sont les mêmes, les bruits étant travaillés pour finalement sortir des haut-parleurs, sans interprètes. Ainsi, la notion de concert est notablement bouleversée, l'auditeur perdant le contact humain et visuel avec l'exécutant ; en revanche, il peut se consacrer totalement sur l'écoute, aucun phénomène extérieur ne venant disperser son attention.

Elle s'oppose aussi à la *musique expérimentale* qui se définit par elle-même, déterminant davantage une attitude personnelle de la part du créateur qui cherche des sons et des techniques plus qu'il ne les assemble dans le but de signer un chef-d'œuvre.

Enfin, elle s'oppose à la *musique aléatoire* qui recherche n'importe quoi, deux sons n'ayant aucune relation entre eux ; toutefois, ils se classent dans un certain cadre programmé à l'avance, par exemple sur 6 notes ou sur le mf. La musique aléatoire dont les créateurs se réclament de l'école sérielle, a donné naissance à la musique « stochastique » (Xénakis) qui visait à contrôler l'effet général de l'œuvre. Cette période est dépassée.

Techniques de création

Le principe de création est extrêmement simple en théorie. Le musicien cherche des sons, nombreux séparément, soit en enregistrant des sons réels, soit de préférence en manipulant des appareillages électroniques pour en fabriquer ; c'est la phase de recherche pure, sans doute la plus longue. Puis, en second lieu, il cherche à les assembler dans sa mémoire jusqu'à obtention du résultat final. Alors il découpe les bandes et manipule les sons pour les filtrer, les mélanger, les superposer, les répéter... pour finalement recoller les morceaux dans l'ordre prévu, cette dernière phase pouvant être assimilée à une sorte d'écriture électro-acoustique qui, après montage et mixage final, donne le total de l'œuvre.

Ce principe, on le voit, demande des facultés très particulières au créateur ; tout d'abord de l'ingéniosité pour trouver des sons intéressants ou pour en faire un ensemble cohérent, et, surtout, une mémoire phénoménale ou pour le moins très exercée, car dès l'assemblage théorique, la mémoire restera le seul guide.

Dans l'ensemble, les fragments sonores ne sont pas très longs car ils risqueraient d'acquérir une trog grande personnalité ; s'ils sont courts, ils restent plus neutres et s'assemblent donc plus facilement.

Par ailleurs, il va de soi que la notation musicale est totalement supprimée car elle est impossible et, au fond, inutile ; il n'y a donc pas de partitions. L'enregistrement original reste la seule référence d'une œuvre, ce qui incite les compositeurs à copier immédiatement la première bande en plusieurs exemplaires afin de ne pas risquer de perdre tout leur travail si l'original venait à être détruit.

Ainsi, le matériau sonore reste l'unique élément de création ; il n'y a plus aucun intermédiaire (partition, instrument, exécutant). Un son existe en tant que tel, et ce son enregistré est placé à l'endroit où il doit apparaître dans l'œuvre. Précisons, et c'est là une remarque toute personnelle, que les peintres ont procédé de même par la technique du collage (Braque, Picasso, Matisse).

D'autre part, les compositeurs sont bien incapables d'expliquer les critères selon lesquels ils ordonnancent leurs fragments ; l'intuition, le hasard semblent être de rigueur. D'ailleurs, lorsqu'ils écoutent une œuvre, ils tombent généralement d'accord pour l'admettre comme valable ou mauvaise, mais sans trop savoir pourquoi. Les règles ne sont donc pas fixes ni même apparentes et, de toutes manières peu sûres. Les codes harmonique et contrapuntique sont supprimés ; le langage lui-même, malgré les moyens fantastiques mis en œuvre, est quasi inexistant ; et surtout, l'assemblage final s'effectue suivant des critères non formalisés. Dans ces conditions, il va de soi qu'il reste impossible de postuler au chef-d'œuvre, ces musiciens faisant essentiellement des recherches, accessoirement des œuvres ; ils laisseront un témoignage de leur temps, mais la notion de « chef-d'œuvre impérissable » ne les intéresse pas et serait de toutes façons malhonnête.

Et la notion d'œuvre elle-même est remise en cause, car elle gêne la recherche pure ; et chacun a tenté en vain de la remplacer, ce qui explique les tendances très diverses qui se manifestent actuellement, amenant Stockhausen, par exemple, à toucher à tous les genres. Un compositeur comme Malec a même essayé de retrouver la musique électronique à l'orchestre, joignant l'orchestre traditionnel connu à « l'orchestre de haut-parleurs ». Mais ce dernier est loin d'avoir livré tous ses mystères et son utilisation devrait permettre, grâce à la phénoménale diversité des timbres, de recréer l'espace sonore.

Auditions

Selon Guy Reibel, la musique électro-acoustique peut s'écouter de deux manières différentes :
— l'audition professionnelle : pour définir si une œuvre est valable ou non ;
— l'audition personnelle : savoir si on aime ou non.

Pour nous donner un aperçu général de toutes les tendances actuelles du G.R.M., Guy Reibel nous a fait entendre cinq œuvres :

1° P. Henry : *Symphonie pour un homme seul* (musique concrète).

2° B. Parmegiani : *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* (sons électroniques).

3° F. Bayle : *Trois rêves d'oiseaux* (addition de musique concrète, de sons musicaux et de sons électroniques).

4° G. Reibel : *Histoires extraordinaires d'Edgar Poë* (texte récité par Laurent Terzieff, accompagné de voix et de sons électroniques).

5° I. Malec : *Lumina* (12 cordes et bande magnétique). Cette œuvre est l'un des exemples où Malec tente de retrouver les timbres électroniques sur les instruments, ici les cordes ; les répétitions ont même fait l'objet d'un film O.R.T.F.

Visite des appareillages de création de sons

Une petite pièce, garnie de plusieurs magnétophones, de deux haut-parleurs sphériques et de l'énorme ordinateur. N'ayant pas grand-chose de programmé, nous n'avons pas pu assister à une grande démonstration, mais le principe de fonctionnement de l'ensemble nous a été montré. Il est bien difficile de reproduire ces explications sur une feuille blanche, notre présence devant l'appareil étant nécessaire. Précisons simplement que les moyens de superposition, de répétition et de création de sons nous ont été présentés. Cet « ordinateur-fabriquant » devient donc un super-instrument qui permet de créer une œuvre... lorsqu'il a fini de jouer.

Quelques précisions complémentaires

Le Groupe, animé par François Bayle, responsable, est composé de : A. Bordenave, R. Cahen, M. Chion, R. Cochini, A. Dayas, F. Delalande, G. Fresnais, A. Jouve, J. Lejeune, G. Mache, I Malec, B. Parmegiani, G. Reibel, J. Schwarz, A. Tanguy.

Depuis la création du groupe par Pierre Schaeffer, près de sept cents titres d'œuvres ont été inscrits au catalogue. Hélas, bien que diffusées par les chaînes radiophoniques de l'O.R.T.F., ces œuvres ne sont que rarement enregistrées sur disques et leur diffusion reste très limitée. En revanche, des élèves-stagiaires peuvent s'initier aux techniques de réalisation acoustique grâce à un enseignement dispensé par le G.R.M. en liaison avec le Conservatoire National Supérieur de Paris ; de plus, de nombreux concerts sont organisés car ces « chercheurs » considèrent à juste titre que l'on y trouve réunies les « meilleures conditions sonores d'authenticité ».

ANNEE UNIVERSITAIRE 1975-1976

UNIVERSITE DE PARIS I - PANTHEON-SORBONNE

Musique et Esthétique musicale

Dans le cadre de l'*U.E.R. d'Arts plastiques et Sciences de l'Art*, un ensemble continu d'U.V. musicales intéresse, du premier cycle aux doctorats, les étudiants d'*Esthétique musicale* et ceux qui désirent acquérir la culture musicale nécessaire aux activités créatrices, pédagogiques et animatrices de synthèse entre toutes disciplines artistiques et littéraires, ainsi que les musiciens — compositeurs, instrumentistes, théoriciens — désireux de suivre un enseignement musical supérieur lié aux arts, lettres et philosophie.

Enseignement assuré par un groupe d'enseignants permanents et chargés de cours (compositeurs, techniciens de la musique, chercheurs du C.N.R.S...) : André Almuro, Dominique et Jean-Yves Bosseur, Michèle Decarre, Michel Guiomar, Jean-Pierre Guys, Evelyne Hurard, Pierre Lère, Pierre Mariétan, Michel Philippot, Iannis Xenakis...

Apportant à la musicologie une esthétique musicale fondée sur les perspectives actuelles de recherche et de création, et sur les méthodes traditionnelles et modernes d'analyse, ouvert à la musique contemporaine, cet enseignement comprend entre autres études les problèmes de la perception, de l'espace musical, organologie, techniques électro-acoustiques, esthétique du XXe siècle, histoire de la musique, musique-mathématique-informatique, pédagogie et animation culturelle, philosophie et musique, création musicale. Il conduit logiquement aux séminaires de maîtrises et de doctorats. En particulier sont créés un groupe de séminaires de troisième cycle et un centre de recherches (directeur : Michel Guiomar, maître de conférence) :

Musique et Esthétique des Arts musicaux

En marge des travaux individuels et collectifs de ce centre, l'U.E.R. est désormais habilité à délivrer, sous ce titre, un *doctorat de troisième cycle*. Tous les étudiants en musique envisageant de préparer un tel doctorat peuvent s'y inscrire. Divers associations et accords de réciprocité permettent une très grande ouverture de thèses et de recherches : avec le Pr W. Jankélévitch pour la philosophie, l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III (B. Doort), le Groupe de Recherches de Psychologie expérimentale (R. Francès) de Paris X, le CE.MA.MU (Centre de Mathématique et Musique) de Iannis Xenakis (maître de conférences associé à l'U.E.R.), etc.

Renseignements et inscriptions :

Secrétariat de l'U.E.R. d'Arts plastiques et Sciences de l'Art, 162, rue Saint-Charles, 75015 Paris - Tél. : 578.91-16.

Maîtrises : 14, rue Cujas, 75005 (bureau de Mlle Bompart). Troisième cycle et doctorat, même adresse, bureau des thèses (Mme Minier).

Roger DELAGE
Chef d'Orchestre du Collegium Musical de Strasbourg

RAVEL ET CHABRIER

A LA MEMOIRE DE ROLAND MANUEL

Une admiration qui ne s'est jamais démentie, un amour — le mot n'est pas trop fort — constant pour Chabrier ont accompagné Ravel dès l'aube de sa carrière jusqu'à la fin de sa vie. Peu ou pas d'œuvres de Ravel derrière lesquelles n'apparaissent en filigrane celles de Chabrier qu'il semble bien avoir considéré comme son intercesseur au royaume de la « Musique adorable ». Influence qui n'a rien de tyrannique, çà et là fugitive, mais toujours présente.

Vers sa seizième année, tout jeune élève du Conservatoire, déjà dandy et peu enclin aux démonstrations admiratives, il souhaite néanmoins approcher celui qu'il considère déjà comme son maître spirituel. Avec son ami Ricardo Viñes il se rend chez Chabrier pour lui jouer les *Valses Romantiques*. Dans la troisième tout spécialement, le modalisme, le pentatonisme, les enchaînements inattendus d'accords, les pédales harmoniques et mélodiques, les successions chromatiques de quartes et sixtes, l'inclination qu'y montre son auteur pour l'intervalle de quarte sont autant d'artifices d'écriture à partir desquels Ravel allait forger son propre langage. C'est alors, environ 1893, qu'il compose sa *Sérénade grotesque* pour le piano, qui, malheureusement, ne nous est pas parvenue mais, de son propre aveu, fut écrite sous l'influence de Chabrier. Le titre seul en est révélateur. Trente-neuf ans plus tard, Ravel signe sa dernière œuvre, *Don Quichotte à Dulcinée*. Par un de ces hasards où il nous plaît de voir un symbole Ravel, dans cette ultime page, nous y fait entendre comme un adieu à Chabrier. Jamais, sans doute, ne s'est-il tant approché de celui qu'il n'a cessé de chérir.

⁂

Non sans malice, Ravel nous a généreusement révélé ses sources où, vainement, il nous arrive de chercher à le découvrir. On ne peut pour autant suspecter sa sincérité lorsque, dans son *Esquisse autobiographique* de 1928, il signale l'influence de Chabrier dans ses premières œuvres, y revenant même à deux reprises pour préciser l'importance de la *Chanson pour Jeanne* dans l'évolution de son langage. Déjà en 1912, il avait dénoncé « l'influence de Chabrier, trop flagrante », sur la *Pavane pour une Infante défunte*. Aucun nom qu'il ne cite avec une insistance aussi révélatrice. A José Bruyr il déclare en 1931 : « Chabrier, l'un des plus authentiques grands musiciens de notre pays, mais que la guigne tenace continue à poursuivre (...) Et son œuvre elle-même continue à être ignorée. Ainsi parle-t-on toujours de vulgarité. Etrange tare d'un musicien dont trois mesures, au hasard, permettent l'identification. » En 1913, profitant de l'occasion que lui fournit la critique qu'il donne du *Fervaal* de Vincent d'Indy à *Comœdia illustré*, il dénonce l'absurdité du reproche de wagnérisme que « dilettantes et musicographes » ont fait à « Chabrier, le plus profondément personnel, le plus français de nos compositeurs ». Dans la conférence qu'il prononce à Houston en 1928, à la fin de sa tournée aux Etats-Unis, il ne manque pas de dire ce que son évolution doit à Chabrier et, détail non moins significatif, signale sa dette envers Satie, soulignant la dépendance du second envers le premier. Ainsi à travers l'auteur des *Sarabandes* rejoignait-il celui du *Roi malgré lui*. Enfin, dans les *Souvenirs* qu'il rédigea peu avant sa mort, il redisait son admiration restée non seulement intacte mais, semble-t-il, comme grandie par la comparaison avec tout ce qu'il avait connu : « Certes, j'ai surtout été marqué par un musicien : Chabrier, à qui, aussi bien, on ne donne pas encore la place qu'il mérite, car c'est de lui que toute la musique moderne française est partie. Son rôle a été aussi important que celui de Manet dans la peinture (...) Aussi la révélation de Debussy m'a-t-elle moins surpris, car j'étais déjà conquis par Chabrier (...) Pour en revenir à la correspondance qui, pour moi,

existe entre Chabrier et Manet, elle ne tient pas seulement à l'influence qu'ils ont chacun exercée sur leur art respectif, cette correspondance me semble plus profonde : l'impression que m'ont causée les œuvres de Chabrier, j'en ai trouvé l'équivalent dans l'*Olympia* de Manet, qui donna à mon adolescence une de ses plus belles émotions, et qui reste encore à mes yeux une œuvre admirable. Il me semble toujours retrouver en elle l'âme de la *Mélancolie*, de Chabrier, simplement transposée sur un autre plan. » Confier que c'est de Manet, l'ami et le frère spirituel de Chabrier qu'on reçut un éblouissement qui ne s'était pas terni depuis l'âge où s'impriment le plus fortement en nous nos émotions, c'était confirmer l'opinion alors très nouvelle de Jacques Rivière en 1910, quand tous ne parlaient que de l'impressionnisme de Debussy : « Ravel mérite le nom d'*impressionniste*. »

***

Sollicité par Casella d'écrire des *Pastiches*, Ravel, tout naturellement, se tourne vers Chabrier et ce n'est pas pur exercice de style, si brillant soit-il, que son *A la manière de... Emmanuel Chabrier* mais expression d'une tendresse que le sourire de l'humoriste rend d'autant plus émouvante.

Il cherche encore à mettre ses pas dans ceux de Chabrier à la faveur du *Roi malgré lui*. L'œuvre créée en 1887 n'avait pas été reprise depuis 1888. Le 6 novembre 1929, Albert Carré la met en scène dans une nouvelle version dont il est l'auteur. Ravel, à peine un mois plus tard, le 4 décembre, écrit à Mme Bretton-Chabrier, héritière du compositeur :

« Chère Madame,

L'autre jour, à la représentation du *Roi malgré lui*, de cette œuvre que d'un bout à l'autre je pourrais jouer par cœur et que j'entendais pour la première fois, je remarquai certaines imperfections de cet orchestre génial et ne pus m'empêcher, au cours de l'audition, de penser aux retouches qui en décupleraient l'effet.

Vous savez l'immense sympathie que j'ai pour celui des musiciens qui m'ont le plus influencé. C'est ce qui me permet de vous demander l'autorisation d'essayer cette mise en valeur, car il ne s'agirait point de remanier profondément un orchestre où tout est indiqué sinon toujours parfaitement réalisé.

Fort occupé à des travaux importants, je pourrais provisoirement revoir une des scènes principales : la valse du deuxième acte.

Trop heureux si je pouvais contribuer à augmenter encore le succès trop tardif de l'une des œuvres les plus éclatantes de notre théâtre lyrique je me fais un devoir de refuser d'avance toute indemnité venant de l'éditeur ou sous la forme d'une participation quelconque aux droits d'auteur.

Dans l'espoir d'une réponse favorable, je vous prie d'agréer, chère Madame, l'hommage de mes respectueux souvenirs.

Maurice Ravel » [1].

Ce Roi malgré lui qu'il aurait choisi, disait-il, de composer de préférence à la *Tétralogie* et dont il se plaisait à répéter que « la première avait changé l'orientation de l'harmonie française », les circonstances, sa santé, ne lui permirent pas d'en réorchestrer certains passages comme il l'avait souhaité.

Orchestrer Chabrier, Ravel l'avait déjà fait en 1928. Son choix s'était fixé sur le *Menuet pompeux*. Chabrier ne l'avait pas fait figurer dans sa *Suite Pastorale* pour laquelle il avait utilisé quelques-unes de ses *Pièces pittoresques*. Ce faisant, Ravel accomplissait comme un geste de reconnaissance envers une œuvre qui avait si directement inspiré son *Menuet antique*, qu'on croirait voir, comme le remarquera Poulenc, « le reflet de Chabrier dans un miroir ».

Il aurait, parait-il, également pensé à orchestrer la première œuvre de Chabrier pour le piano, l'*Impromptu* en ut majeur dédié à Mme Edouard Manet. Là encore, sa maladie l'en empêcha.

***

Peu d'œuvres de Ravel, en vérité, qui ne fassent plus ou moins écho à l'une ou l'autre œuvre de Chabrier et dont les procédés harmoniques n'en découlent. L'extension de celui qui se trouve dans l'étonnant accompagnement de la mélodie *Les Cigales* avec ses secondes mineures attaquées de plein fouet jaillit dans *Jeux d'eau, Ondine*. Et si je donne cet expemle, de préférence à d'autres, c'est qu'il n'a pas encore attiré l'attention des commentateurs de Ravel.

Mais ce n'est pas seulement dans le domaine harmonique que la filiation est lisible. La rythmique, l'accentuation, l'esprit même de l'œuvre ravélienne sont en harmonie avec celle de Chabrier.

Les notes répétées de la *Bourée fantasque* résonnent dans *Alborada del Graciozo*, dans *Scarbo*. C'est Ravel

qui reprend le rythme de la *Habanera* composée par Chabrier en 1885 dans une œuvre pianistique du même nom de 1895 et qu'il intégrera plus tard dans sa *Rapsodie espagnole* ainsi que dans la *Vocalise en forme de Habanera.* Mais c'est tout l'esprit de la danse avec les formes qui en sont issues qui animent la production de Ravel après celle de Chabrier. Dans le *Tombeau de Couperin* Ravel reconnaît que « l'hommage s'adresse moins en réalité au seul Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII[e] siècle ». Ainsi, de la *Suite Pastorale* qui lui a servi de modèle, César Franck avait-il justement remarqué qu' « elle reliait notre temps à celui de Couperin et de Rameau ». Comme Chabrier, Ravel a aimé prendre son élan sur le rythme de la valse et *La Valse* n'eut sans doute pas été ce qu'elle est sans celle du *Roi malgré lui.* A l'exemple de Chabrier, Ravel ne pense pas que la musique sérieuse soit réservée aux seules formes sévères. A la suite de l'auteur de *L'Etoile* qui avouait — dans une de ses boutades à l'emporte-pièce où se découvrent ses idées et ses goûts — ne connaître que « trois sortes de musique ; la bonne, la mauvaise et celle d'Ambroise Thomas », Ravel abolit la hiérarchie des genres et rejoint à travers Baudelaire qu'ils honorent également l'un et l'autre, Proust : « En morale, en art, on ne juge pas seulement un tableau sur ses prétentions à la grande peinture et la valeur morale d'un individu sur ses discours. » Aussi bien Ravel, dans le temps qu'il travaille à *La Valse,* écrit-il à Jean Marnold : « Vous savez mon intense sympathie pour ces rythmes admirables et que j'estime la joie de vivre exprimée par la danse bien plus profonde que le puritanisme franckiste. » Les « volailleries » de Chabrier relèvent d'un même esprit, d'une même réflexion. Lassé, pour ne pas dire écœuré par les innombrables mélodies et romances où tous les mois de l'année et leurs amours étaient mis à contribution par les poètes et leurs musiciens, Chabrier cherche à explorer un domaine où pamoisons et éloquence seraient reléguées, hors d'usage, au profit d'un humour strictement musical aux effusions sans complaisance. Ainsi, en 1890, avec la *Villanelle des petits canards,* la *Ballade des gros dindons,* la *Pastorale des cochons roses, Les Cigales,* inaugure-t-il un genre nouveau que Ravel, une quinzaine d'années plus tard et le premier, reprend à son compte dans les *Histoires naturelles.*

Est-il nécessaire d'évoquer l'attrait que l'Espagne, avec sa riche polyrythmie et son charme mélodique intact, exerça sur l'un comme sur l'autre ? A *España, rapsodie pour orchestre* répond la *Rapsodie espagnole.* Entre ces deux œuvres, la première de 1882, la seconde de 1907, on ne voit pas de partition à plus forte raison de rapsodie qui s'inspire de l'Espagne. Le moins émouvant n'est pas de constater que Ravel, sans le savoir, réalisa un vœu longtemps caressé par Chabrier. Dès 1882, pendant son séjour en Espagne, il avait rêvé d'écrire un « opéra commique léger espagnol, quelque chose de gai, de *flamenco...* ». La veille de sa mort, il y pensait toujours. *L'Heure espagnole* de Ravel allait répondre au vœu de Chabrier.

Contemporain de Moussorgsky, Chabrier connut-il son œuvre, qui, par certains aspects, était si proche de la sienne ? Quand Ravel s'intéresse au musicien russe, réorchestrant quelques passages de *La Kovanchtchina,* orchestrant *Les Tableaux d'une exposition,* il ne peut pas ne pas être sensible à des similitudes d'écriture entre Moussorgsky et son cher Chabrier. C'était, d'une manière indirecte, involontaire sans doute mais révélatrice, rester au sein de la même famille spirituelle.

*
**

Une similaire descente dans la nuit de l'inconscience allait enfin sceller jusque dans la mort leurs génies blessés. Au même âge que Chabrier, vingt ans à peine, Ravel choisit de mettre en musique Verlaine. Pour l'un comme pour l'autre ce sont quasi leurs premières œuvres et qu'ils laisseront dans leurs cartons d'où elles ne sortiront qu'après leur mort. Si Chabrier avait collaboré pour *Fisch-Ton-Kan* et *Vaucochard et Fils-I*[er] avec un Verlaine clownesque, Ravel élit la face la plus sombre du poète. Ecrite en 1895, au lendemain de la mort du compositeur, sa mélodie, *Un grand sommeil noir,* ne se voulait-elle pas comme un « Tombeau de Chabrier » ? Quoiqu'il en soit, par une mystérieuse et émouvante coïncidence, Ravel évoquait en même temps et la fin de son père spirituel et la sienne propre :

« Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie !
Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire !
Je suis un berceau
Q'une main balance
Au creux d'un caveau :
Silence, silence ! »

---

1. Lettre citée en partie dans Renée GIRARDON : « Le Don Chabrier à la Bibliothèque nationale », *Revue de Musicologie,* 1945, t. XXIV, n° 74.

nOtre discOthèque

En guise d'avant-propos, j'aimerais insister sur la richesse iconographique et la ferveur avec laquelle a été réalisée par François Lesure et J.-Michel Nectoux, l'Exposition de la Bibliothèque Nationale pour le **Centenaire de la naissance de Maurice Ravel** : elle bénéficie de nombreux prêts de documents provenant de collections privées et tous les amis de la Musique se doivent de faire leur possible pour aller la visiter avant la fin de l'année scolaire.

***

Deux nouveautés d'une orientation extrêmement différente retiendront notre attention à des titres divers. La première nous vient de Grande-Bretagne où l'excellente organiste Gillian Weir vient de graver pour la Collection de chez DECCA intitulée **Argo** un ensemble remarquable de **Caprices et Fugues** de ce mal-connu qu'est François Roberday (1624-1680). Cet enregistrement, réalisé sur l'orgue de l'église Saint-Léonard de Bâle, s'efforce de restituer l'esprit, la marque et la matière de ces curieuses compositions dont on a reconnu qu'elles développaient des thèmes de maîtres antérieurs ou contemporains et que le compositeur a réalisées à quatre voix, sur des portées de plain-chant, et qu'il prévoyait de faire éventuellement jouer par des cordes. Ce sera une découverte pour beaucoup de nos lecteurs : double d'ailleurs, par les réalités musicales charmantes de l'interprète (**Argo 30/33 ZRG 744 st.**) ; la pochette renferme un intéressant résumé (en anglais) sur l'orgue français classique.

Responsables d'âpres discussions autour de ses suggestions hardies, Pierre Vidal est l'auteur d'un livre dont je rends compte par ailleurs : **Bach et la machine-orgue** (Stil-éditions). Ce livre qu'il faut lire impérieusement pour les questions qu'il pose, est accompagné de deux disques enregistrés par Pierre Vidal en personne à l'orgue Kern de Notre-Dame des Blancs-Manteaux. Gratifiés d'un **Grand Prix du disque 1975** de l'Académie du Disque français, ils ne manqueront pas de déclencher non plus de vives controverses, bénéfiques sans nul doute, car l'interprétation bouscule allègrement la sclérose d'une prétendue tradition, empoigne la matière sonore et la pétrit comme une argile qu'elle anime d'une flamme nouvelle. J'avais été amplement prévenu contre Pierre Vidal et je m'inscris en faux contre ses détracteurs : qu'on ne soit pas d'accord avec certaines de ses interprétations, soit. Mais qu'on le condamne **ipso facto** me paraît pure aberration. Le statisme monolithique de certaines pages prend miraculeusement vie sous ses doigts et les altérations dans le **tempo** deviennent alors pour le musicien de bone foi d'une évidente nécessité. Foin dès lors du batteur de mesure qui se réfère avec obstination à son métronome de Maelzel. Ainsi en va-t-il de la **Fantaisie en sol majeur BWV 572**, du **Prélude et fugue en ré majeur BWV 532** ou du **Prélude et fugue en ut mineur BWV 546.** Pierre Vidal nous a fait l'amitié d'animer un cours d'agrégation au Lycée La Fontaine et je regrette qu'un vendredi, l'auditoire ait été peu nombreux pour bénéficier d'un passionnant débat avec Jacques Chailley. C'est avec la plus parfaite simplicité qu'il a accepté nos protestations concernant sa conception fulgurante et en aucune façon dramatique de la première partie de la **Fantaisie et fugue en sol mineur BWV 542.** Ces deux disques STIL Discothèque comportent encore sept chorals : **Notre Père des Cieux BWV 538, La vieille année s'en est allée BWV 614, Christ gisait dans les liens de la mort BWV 625, O homme, pleure sur tes grands péchés BWV 622, Ardemment j'aspire à une fin heureuse BWV 727, Ah ! combien vaine et fugitive est la vie humaine BWV 644, Jésus ma joie BWV 610.** Je ne puis qu'inciter mes amis lecteurs de prêter une « aureille » attentive à cette nouveauté où, plus qu'un virtuose — encore —, ils entendront un chrétien jouer de l'orgue, et un **musicien**, ce qui ne gâte rien ! (**2 X 30/33** STIL **0509 S 73**).

Une interprétation qui, apparemment, ne poserait aucun problème, tant l'auditeur s'attendrait à une classique reprise d'une tradition au demeurant inexistante, est celle que livre Marcel Couraud des **Six concerts en Sextuors** de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). **Sextuors** mal nommés d'ailleurs, puisqu'il s'agit en l'occurence d'une version par un certain Decroix pour six parties de cordes, des **Pièces de clavecin en Concerts** publiées par Rameau en 1741. Marcel Couraud et les Solistes de Stuttgart renouvellent complètement ces pages d'une exquise fraîcheur. Il s'agit d'une nouveauté PHILIPS (**30/33 C 6537 007 st.**).

Compositeur cubain de renommée internationale, Leo Brouwer est également un remarquable guitariste. Dans la collection **Florilège de la guitare**, sous la marque ERATO, il consacre le volume 17 à douze **Sonates** de Domenico Scarlatti (1685-1757). Ces « **Essercizi** » sont évidemment transcrits du clavecin, mais avec beaucoup de bonheur, et l'interprétation souple et colorée de Leo Brouwer les rend particulièrement séduisants. Les justifications de transcriptions et d'interprétation par l'artiste lui-même sont intéressantes et sont confirmées par la qualité de l'exécution (**30/33 STU 70 876 st.**).

L'heureux Claudio Scimone poursuit avec bonheur l'épanouissement de son répertoire discographique et, avec le concours de Jean-Pierre Rampal (flûtiste), Piero Tosa (violon), Severino Zannerini cello), Edoardo Farina (cembalo) qu'accompagnent **I Solisti Veneti**, consacre toute une nouveauté ERATO à Giuseppe Tartini (1692-1770). Sont ainsi rassemblés un des deux **Concertos pour flûte**, celui en **Sol majeur** dont le matériel se trouve conservé aux Archives Royales de Suède, un très intéressant **Concerto en la mineur** pour violon, un **Concerto en ré majeur** pour violoncelle dont les éblouissantes cadences sont de Tartini même et une **Sonate à quatre** en trois mouvements vif-lent-vif dont le charme ne laissera pas indifférent l'auditeur (ERATO **STU 70 626 g.u.**).

EURODISC, dans sa collection **Evénement musical**, propose en quadraphonie deux œuvres semblables dans la forme et combien différentes dans l'esprit : le **Concerto en ré mineur** (l'un des deux en mode mineur du musicien) **K 466**, tout frémissant de sensibilité et de douleur, et le **Concerto en ut majeur K 467**, à la fois brillant et d'une généreuse inspiration de W.A. Mozart (1756-1791). Ces deux pages, admirablement interprétées par Geza Anda sont servies à la perfection par l'Orchestre Symphonique de Vienne animé par le soliste lui-même. Les cadences sont de Geza Anda. Les étiquettes de mon exemplaire sont malencontreusement inversées (**Arabella** EURODISC **2 86947 X mono/st./ 4 ph.**). La prise de son est remarquable.

Fort intéressant pour les clarinettistes et pour les musiciens en général, l'enregistrement de deux œuvres situées dans cette période mal connue parce qu'écrasée par des géants comme Beethoven et Schubert. Il s'agit donc d'une double découverte : la musique et l'instrument. En l'occurrence un **Quatuor en mi bémol majeur** pour clarinette, violon, alto et violoncelle de Jean-Népomucène Hummel (1778-1837), tour à tour gracieux, plaisant ou brillant ; et le **Quatuor n° 2 en ut mineur** pour clarinette, violon, alto et cello, op. 4 de Bernard-Henri Crussell, compositeur finlandais mal connu du public, qui naquit en 1775, fit carrière en Suède, et mourut en 1838. Ces œuvres sont musicalement valables et attestent l'intérêt porté à la clarinette et à sa facture après l'impulsion donnée par la famille Denner. On appréciera encore l'homogénéité et la saveur de l'ensemble, constitué par des instruments tous contemporains. Les violonistes s'amuseront de voir le mot « **bass-bar** » de Duncan Druce, traduit par « **ressort** » ! Les interprètes de cette très belle nouveauté L'OISEAU-LYRE en **Florilegium Series**, sont Alan Acker sur clarinettes en si bémol et ut Goulding (Londres, 1800), Duncan Druce (violon

bavarois 1790), Simon Rowland-Jones (alto baroque), Jannifer Ward Clarke (violoncelle Nicolas Lupot 1741). Disque **DSLO 501 st. Sofrason.**

Milosz Magin propose chez DECCA un récital Frédéric Chopin (1810-1849) assez exceptionnel par la rareté relative des pages retenues. En effet, la **Polonaise-Fantaisie en la bémol majeur op. 61**, publiée en 1846, est une composition complexe que les pianistes ont toujours regardée avec une réserve extrême, sans doute à cause de sa complexité tant structurale, qu'harmonique et rythmique, qui entraîna un Paderewski à ne jamais inscrire ce chef-d'œuvre à ses programmes. Polonaise dans ses moindres détours, elle exprime avec une sensibilité exacerbée le drame d'un peuple. La **Berceuse op. 57** est à côté une calme halte avant la dramatique véhémence de la **Fantaisie en fa mineur op. 49.** Enfin, la **Barcarolle op. 60** apporte aussi l'apaisant bienfait de souvenirs imaginaires d'une Italie dont le compositeur n'a pu que rêver (DECCA **Aristocrate X 7243 st.**).

J'ai toujours regretté la méconnaissance du public à l'endroit des **Années de pèlerinage** de Franz Liszt (1811-1886), et particulièrement des magnifiques **Sonnets de Pétrarque.** Si je dis « méconnaissance », c'est à dessein ; car, certes, il ne manque pas de pianistes pour tenter de les aborder ; j'en ai même entendu assurer « que ce n'était pas difficile ». Mais si l'on a l'indiscrétion de demander à quel texte le compositeur s'est référé, il n'y a plus personne. Comme s'il était inconcevable de perdre son temps à lire un texte auquel tenait particulièrement le musicien, d'un très grand poète écrit en une langue sublime. Bast : du romantisme inutile... Fort opportunément, on sent que Alexis Weissenberg a compris l'intensité poétique voulue par le pianiste hongrois et les Sonnets n°s 47 (**Pace non trovo...**), 104 (**Benedetto sia'l giorno...**) et 123 (**I'vidi in terra angelici costumi...**) sont d'une expression remarquable. Quant à ce monolithe exceptionnel dans la littérature pianistique qu'est la **Grande Sonate en si mineur**, dédiée à Schumann et écrite de 1849 à 1853, elle est proprement prestigieuse. C'est un disque **EMI 30/33 C 069-10090 VSM st./mono**).

J'ai déjà signalé la qualité de l'enregistrement du premier cahier des **Iberia** d'Isaac Albeniz (1860-1909) par Michel Block dans le disque **Baccalauréat 1975** (30/33 EMI D 2 C 051 12797 g.u.). Voici, appartenant à l'intégrale dont il constitue le second volume, le disque « normal », comportant les premier et quatrième cahiers : I. **Evocacion, El puerto, Fête-Dieu à Séville** et IV. **Jerez, Eritana et Navarra** ; cette dernière page inachevée a été terminée par Déodat de Séverac. Comme nos collègues ont pu aisément le constater pour le premier cahier, l'exécution est remarquable et les mêmes qualités reparaissent dans le quatrième cahier. Une question m'a été posée à diverses reprises concernant le thème de **paso** de la **Fête-Dieu à Séville ;** mes connaissances en tradition populaire espagnole sont trop limitées pour que je prenne position quant à l'authenticité de la chanson **Tiene la Tarara.** A-t-elle inspiré Albeniz, ou s'agit-il au contraire de paroles qui ont été adaptées sur le thème du musicien ?... Je laisse la question ouverte à disposition de collègues mieux informés et les remercie à l'avance de bien vouloir éclairer nos lanternes ! ! La nouveauté PATHE-MARCONI EMI est évidemment à recommander sans réserve (**30/33** LA VOIX DE SON MAITRE **A 2 C 065-12807**).

Arrivant un peu tardivement sur le marché pour les candidats à l'agrégation, voici une très belle version de la **Messe Nostre-Dame** de Guillaume de Machaut (1300-1377) par le Deller Consort, quatre voix (contratenor, tenors et baryton) et six « soutiens instrumentaux » (bombardes de déchant et tenor, saqueboute, vièle, flûte et régale). Cette réédition d'une gravure **Fono-Verlagsgeselischaft** réalisée en 1961 est diffusée par LUMEN (**AMS 33/25 5.005 D.P.**).

Autre jalon très considérable dans l'histoire de la musique sacrée, voici la messe **Se la face ay pale** du grand musicien wallon Guillaume Dufay (1400-1474), somptueusement interprétée par **The Early Music Consort of London**, sous la direction de David Munrow. Ce « consort » réunit quatre hautes-contre, deux ténors, deux barytons, un chalumeau alto, un ténor et une basse de violes, un luth et une harpe, un orgue positif, un cornet alto et un ténor, saqueboutes alto, ténor et basse. Par un souci d'information et une conscience artistique fort appréciables, on a joint quatre versions de la chanson **Se la face ay pale** qui sert de teneur à la polyphonie : la version originale pour haute-contre, ténor, basse de viole, luth et harpe ; deux versions pour clavier du **Buxheimer Orglebuch** de 1460 et la version instrumentale à quatre parties attribuée à Dufay. Cette nouveauté d'une haute tenue artistique et musicologique s'enrichit en outre d'un **Gloria ad modum tubae** à quatre parties (EMI LA VOIX DE SON MAITRE **30/33 2 C 069-05541 st./mon.**).

D'une extrême fraîcheur d'inspiration, d'une jeunesse qui répond à l'âge du compositeur qui lui devrait en une certaine mesure sa carrière de compositeur, la **Messe de Gloria** de Giacomo Puccini (1858-1924) a été découverte par un chercheur américain en 1951 et n'a bénéficié depuis son « invention » que de rares exécutions. Puccini n'avait que vingt ans lorsqu'il composa ces pages d'un lyrisme généreux ; si généreux qu'il fait parfois sourire ; on y retrouve d'ailleurs des thèmes qui reparaîtront dans les œuvres dramatiques de la maturité. Sans en vouloir faire un chef-d'œuvre, disons qu'elle rend heureux et détendu pendant son audition, ce qui n'est déjà pas si mal. Pourquoi diable M. Deschamps, auteur de l'intéressante notice, veut-il qu'elle ait été composée pour la ville de Lucca en Toscane, alors que le nom de Lucques est attesté en français depuis belle lurette, bien avant que soit entériné le nom italien de cette cité de Toscane ! Bref... L'interprétation de Williams Johns (t.), P. Huttenlocher (basse), du Chœur Symphonique et de l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne sous la direction de Michel Corboz est parfaite à tous égards (ERATO **30/33 STU 70 890 g.u.**).

Il faut un certain temps d'adaptation après l'audition de la Messe de Puccini, pour pénétrer celle d'Anton Dvorak (1841-1904), **Grande Messe en ré majeur**, composée en 1887 pour la consécration de la chapelle du château de son ami Josef Hlavka, architecte fondateur de l'Académie des Sciences et des Arts de Tchécoslovaquie. Le chœur de la Christ Church Cathedral Oxford et Nicholas Cleobruy, organiste, dirigés par Simon Preston, apportent la note romantique nécessaire à cette composition peu liturgique, mais prophétique sous l'angle harmonique. Une découverte intéressante dont nous sommes redevables envers DECCA (**30/33 Argo ZRG 781 W**).

Les rubriques que je propose pourront surprendre puisque les **Messes** que je viens de recenser pourraient entrer aussi bien dans le cadre de ce sous-titre. Je pense néanmoins plus commode pour la recherche d'une référence de les avoir regroupées, réservant les lignes qui suivent à des pages profanes.

En premier lieu, une très belle réussite EMI ELECTROLA importée d'Allemagne. Il s'agit de la **Musique du Roi au temps d'Henri VIII** par l'ensemble de musique ancienne **Ricercare** de Zurich. Reflet des passe-temps courtois français en usage depuis un siècle déjà, il s'agit de musiques extrêmement agréables, d'une écriture raffinée et néanmoins sans autre ambition que la détente : trente pages charmantes dues à Henri VIII lui-même ou à des musiciens de son temps comme William Cornish, Antoine de Fevin, Hayne van Chizeghem ou des anonymes. Ces pièces sont des consorts d'instruments ou de voix, ou **brocken consorts** réunissant les timbres les plus divers. L'interprétation mérite tous les éloges. C'est une nouveauté REFLEXE **Stationen europäischer Musik** (EMI REFLEXE **30/33 C 063-30 119 C X g.u.**). La notice d'Anthony Bailes est très intéressante : pourquoi le traducteur Jean Cuillerier traduit-il **bagpipe** par le breton **biniou** alors qu'existe le français **cornemuse** ?...

Une belle réalisation de l'intégrale du **singspiel** de W.A. Mozart (1756-1791) **Die Zauberflöte** voit le jour chez EURODISC. Intégrale qui regroupe les noms de Helen Donath (Pamina), Sylvia Geszty (la Reine de la Nuit), Renate Hoff (Papagena), Peter Schrier (Tamino), Theo Adam (Zarastro), Günther Leib (Papageno), Le Rundfünkchor de Leipzig, la Staatskapelle de Dresde sont placés sous la baguette d'Otmar Suitner. Dominés sans doute par la forte personnalité de Peter Schrier, les artistes présentent néanmoins une homogénéité de style très remarquable et l'ensemble de l'œuvre est enlevé « bravement », comme disait Mozart, avec beaucoup de jeunesse et d'enthousiasme à l'armure, ce qui implique une légèreté qui déroutera parfois mais n'est en rien incompatible avec la conception mozartienne ; la prise de son est très bonne. Une notice substantielle est traduite en un bon français parfois indigeste. C'est un coffret de **3 x 30/33 EURODISC 80 581/2/3 XR Stéréo** provenant des studios VEB de Berlin, et diffusé par ARIOLA-EURODISC-BENELUX.

Je sais qu'il faut sacrifier à la publicité et attirer l'œil avec « des noms » : j'avoue néanmoins être gêné par le titre du disque

dont j'ai à parler maintenant : « **The Art of Hans Hotter** ». Attitude peut-être puérile aux regards de certains mais qui ne veut rien avoir de restrictif en ce qui concerne la belle voix virile d'Hans Hotter, une belle « pâte de son » selon l'expression de Meyerbeer, qui s'y connaissait. Cette basse chantante aux inflexions tour à tour veloutées ou âpres, est particulièrement mise en valeur par les trois magnifiques **Michelangelo Lieder.** Alors, pourquoi ne pas inscrire en vedette le nom du musicien qui a écrit ce génial triptyque : Hugo Wolf, toujours peu connu sinon méconnu. Hugo Wolf (1860-1903) qui prétendait avec un effroyable pressentiment que sa raison sombrait en composant la musique de ces admirables textes, inspirés par trois poèmes de Michel-Ange. Quel plaisir que ce récital qui comporte, sur la face consacrée au compositeur quatre **Möricke-Lieder (Le tambour, Le chasseur, Amour insatiable, Songes-y ô mon âme)**, quatre lieder des deux recueils constituant l'**Italienisches Liederbuch (La lune a porté plainte, Dès que je m'étends sur ma couche, Je viens chanter une sérénade, Relève ta tête blonde...)**. A ce récital Hugo Wolf, Hans Hotter associe tout naturellement l'immense Franz Schubert (1797-1828) dont on aimerait voir généralement le nom apparaître sur la couverture, aussi important que celui qui l'interprète ! Et c'est un nouvel enchantement avec des pages peu souvent interprétées, mais qui bénéficie en l'occurence d'une voix particulièrement prenante et très personnelle, ne rappelant en rien tel ou tel autre grand chanteur. Huit lieder de Schubert avec l'admirable **Doppelgänger** accompagné de trois autres chants du **Schwanengesang (Message d'amour, La ville et le pigeon voyageur),** puis **Le Tartare, Alinde, A la bien-aimée lointaine** avec ses magnifiques modulations. Ce disque est un vrai régal (**30/33** DECCA **SXL 6625 W st.**).

Impeccable interprétation — ce ne sera une nouvelle pour aucun de nos amis ! — que celle du Chœur Madrigal de l'O.R.T.F. dirigé par Jean-Paul Kreder. Douze chœurs de Paul Arma publiés aux **Editions Ouvrières** et connus déjà de nombre de lecteurs de L'EDUCATION MUSICALE. On peut regretter les traductions systématiques des textes, certaines harmonisations qui semblent être « tombées à côté » comme celle de **la Harpe de Tara** (irlandaise), dont la romantique mélodie est accompagnée d'accords brefs qui voudraient rendre le son de la harpe... Il n'empêche que ce disque est une très belle leçon de chant choral qui ravira les amateurs de chants populaires harmonisés (**25/33** D.M.O. **520 FM 20 A**).

On imagine volontiers la difficulté de rendre compte en quelques lignes des éventuelles qualités d'un enregistrement. Cette difficulté se double d'une dangereuse responsabilité s'il faut, de surcroît rendre compte d'œuvres contemporaines parfois inconnues du public, ce qui est sans doute le cas pour les deux nouveautés qui suivent. Il faut assumer la responsabilité d'orienter le jugement **a priori** du lecteur et c'est chose grave. L'attitude la moins dangereuse consiste à être laudatif, risquant tout au plus de se tromper sur la qualité d'une œuvre qui sera vite oubliée ; c'est un coup de poker en quelque sorte, qui peut faire de vous un heureux critique ou un critique imprévoyant qui n'aura été soutenu que par quelques snobs. Si l'on est au contraire tranchant et négatif, il faut avoir le courage d'accepter vents et marées qui s'abattront inévitablement sur votre tête, même si vous avez justement critiqué un navet. En fait, je pense que le plus sage est d'abandonner la critique pour simplement « rendre compte », ainsi que nos lecteurs me l'ont souvent vu souligner. Une éventuelle appréciation n'engagerait de toute manière que moi-même. Toutes ces précautions pour présenter deux disques auxquels j'ai pris beaucoup d'intérêt. L'un est consacré à Hans-Werner Henze (né en 1926) et comporte deux compositions qu'il serait possible d'assimiler au genre **concerto.** D'une part, **Compases para preguntas ensimismadas** (on pourrait traduire : Rythmes pour interrogations intérieures) pour alto solo et vingt-deux instruments (dont un sextuor de vents). Bien que de technique très différente, je songe à ces rêves fugitifs qui s'exténuent de ci, de là dont j'ai naguère noté l'étrange résonance dans **le Concerto pour violon** de Raymond Loucheur. C'est une page substantielle ainsi que le **Concerto n° 2 pour violon,** où le violon commente (songeons aux idées de Claudel) une parodie par le poète H.M. Enzensberger du théorème du mathématicien Kurt Gödel, apologie de l'aléatoire : « **Plutôt ennuyeux** a priori... **Gödel a raison.** » Les deux compositions sont extrêmement intéressantes avec de très inattendues projections de musiques anciennes (un peu dans l'esprit de Bério). Le London Sinfonietta est dirigé par le compositeur avec Brenton Langbein (violon solo) et Hirofumi Fukai à l'alto (**30/33** DECCA **Headline n° 5 st.**). L'Hommage à Gödel est déclamé sur bande préparée (en anglais !).

L'autre nouveauté contemporaine est due à François-Bernard Mâche (né en 1935) qui présente un très riche éventail de réalisations avec Elisabeth Chojnacka (clavecin), J.-Pierre Drouet (zarb et percussions), Katia et Marielle Labèque (pianistes) et le Quintette Ars Nova. Le compositeur dirige lui-même **Temes Nevinbür 1973** pour deux pianos, percussion et bande magnétique (inédit de 1973), commande de la Fondation Gulbenkian, **Canzone II** pour quintette de cuivres (1957-63) auxquels s'ajoutent **Korwar** (inédit 1972) pour clavecin et bande magnétique et **Kémit** (Salabert 1970), prestigieux solo de darbouka ou zarb. Ce sont là des pages qui accusent une personnalité à la fois d'une extrême sensibilité et d'une riche culture (ERATO **STU 70 860 g.u.**). Ces compositions sont proprement fascinantes, notamment **Temes Nevinbür.**

J'aurais aimé donner quelques commentaires en ce qui concerne un disque de présentation des instruments à vent présenté par MUSIC FOR PLEASURE. Cette nouveauté, annoncée téléphoniquement depuis une dizaine de jours, ne m'est pas encore parvenue. Je pense que les perturbations dans les tris postaux parisiens en sont la cause. Je rendrai compte de cette nouveauté dès ma prochaine livraison de NOTRE DISCOTHEQUE.

Jean Maillard

Mozart (1756-1791, **Sonates violon et piano, n°s 25 K 304, 29 K 305, 32 K 376 et 35 K 379,** avec Ingrid Haebler (piano), Henryk Szeryng (violon). PHILIPS, **collection Trésors classiques, super artistic stéréo 6500 143.** Avec ce bon enregistrement de quelques pages de musique de chambre pleines de gaîté, où Ingrid Haebler et H. Szerynk, avec un jeu clair et vigoureux font merveille, s'ouvre cette abondante discothèque qui, à la faveur de nouveautés aussi attirantes, saura, j'espère, susciter, malgré l'habituel « rush » de fin d'année, quelques moments musicaux riches de nourritures spirituelles.

DECCA ouvre aujourd'hui une collection intitulée **Invitation au concert** et le premier volume de la série réunit sur deux disques la **Symphonie 40** de Mozart, **Ainsi parlait Zarathoustra** de Richard Strauss, la **Chauve-Souris (ouverture)** de Johann Strauss, et la première suite tirée du **Peer Gynt** de Grieg. Karajan dirige l'orchestre philharmonique de Vienne. Programme varié comme on peut voir pouvant constituer un matériel de base pour une discothèque scolaire. De fait, cette nouveauté apparaît bien utile pour un premier contact avec l'univers musical. **Stéréo 130003/4.**

Trois publications s'ajoutent aujourd'hui à **l'Encyclopédie de l'orgue** réalisée par la Maison ERATO. C'est avec joie que je peux faire ici mention de cette belle entreprise toute à la gloire d'un instrument parmi les plus beaux qui s'est vu confier au cours des siècles tant de chefs-d'œuvre, comme en témoigne la présente illustration et qui pourrait être considérée comme l'âme de la musique. L'ampleur de l'entreprise, le soin avec lequel toutes les œuvres ont été réunies constitue un des principaux attraits de cette collection ambitieuse devant favoriser la diffusion de musiques parfois peu connues. Ces trois nouveautés consacrées à l'orgue nordique illustrent respectivement « **l'Age polyphonique et décoratif** » avec l'intégrale en un disque de l'œuvre d'orgue de Franz Tunder (1614-1667) par Marie-Claire Alain, enregistrement ERATO, **Volume 60, EDO 260.** Six **Chorals-Fantaisie** et quatre **Préludes** aux sonorités lumineuses utilisant les infinies variétés des registres des orgues du Nord ; telle se présente l'intégrale pour orgue de Tunder, beau-père de Buxtehude, exécutée avec brio par M.-C. Alain aux grandes orgues de l'église de Saint-Laurent de Rotterdam.

Suit, sous la même rubrique, l'intégrale en deux disques de l'œuvre d'orgue de Georg Bohm (1661-1733), également donnée par M.-C. Alain. ERATO, **Volume 57/58, EDO 257/8 :** Musique d'une expression profonde où apparaît quelque influence de l'Ecole française de clavecin et qui atteint à un raffinement d'écriture, à une perfection de facture particulièrement séduisante. Contenu musical très dense, évoluant avec ampleur, surgissant du fond de l'âme et dont M.-C. Alain donne une interprétation chaleureuse aux grandes orgues Andersen de l'église Notre-Dame à Nyborg en Danemark.

Sous le titre **Age romantique et symphonique**, l'intégrale de l'œuvre pour orgue de Johannes Brahms (1833-1897) par Lionel Rogg aux grandes orgues Cavaillé Coll Schwenkedel de la cathédrale de Luçon (**Volume 59, EDO 259**), clôt ce beau chapitre d'encyclopédie. S'apparentant, malgré la différence, aux maîtres anciens de l'Allemagne du Nord, Brahms trouve naturellement sa place ici, et c'est avec bonheur que l'on subit la pure beauté de ces pages romantiques que Lionel Rogg rend avec une profonde sensibilité, avec une grande noblesse.

Debussy (1862-1918) : **Prélude à l'après-midi d'un faune.** — G. Fauré (1845-1924) : **Pelléas et Mélissande.** — M. Ravel (1875-1937) : **Pavane pour une Infante défunte.** — A. Roussel (1869-1937) : **Bacchus et Ariane (2e suite).** Orchestre Philharmonique de Strasbourg, direction Alain Lombard ; ERATO, **G.U. Stéréo, STU 70889 X.** Malgré **l'Après-midi d'un faune** et **la Pavane**, trop souvent inscrits aux divers catalogues, cet enregistrement consacré à la musique française du début du XXe siècle, conserve l'originalité de présenter deux pages symphoniques de Roussel et de Fauré, souvent oubliées aujourd'hui. Ces deux pièces comptent pourtant parmi les plus représentatives du répertoire. Au même titre que le Prélude, elles caractérisent l'art musical français et c'est avec plaisir que je mentionne leur parution aujourd'hui dans la très fine exécution d'Alain Lombard avec l'Orchestre de Strasbourg. La musique est bien servie, bien que l'on eût préféré la version intégrale de **Bacchus et Ariane.**

Après HARMONIA MUNDI (Chant grégorien, Carmina Burana) et ERATO (Cantates de Bach, Encyclopédie de l'orgue), voici la 5e collection de cette discothèque juin-juillet particulièrement riche. Elle est due cette fois à la firme ARGO, associée de la CALOUSTE-GULBENKIAN-FOUNDATION et concerne la musique du XXe siècle. Me parviennent simultanément les volumes 5, 6 et 7 de cette série contenant des œuvres de Skalkotas, compositeur grec (1904-1949), Kurt Weill (1900-1950), Shoenberg (1874-1951), Lutyens Elisabeth (1906) et Britten (1913). Il me faut tout d'abord m'incliner devant la qualité sonore irréprochable de l'ensemble remarquablement gravé — sonorités nettes, absence totale de souffle, autant de qualités pas toujours observées malheureusement —, devant le soin apporté à la réalisation, de même qu'à l'étude accompagnant chaque disque. Voilà, en marge du grand commerce, de bien belles réalisations tant sur l'ensemble de la production discographique et qui mérite tous éloges, tant par le sérieux apporté à leur réalisation que pour leur contenu musical et leur intérêt culturel. Le volume 5 porte sur la musique instrumentale de Nikos Skalkotas : **Octuor, Huit Variations sur un chant populaire grec, 3e Quatuor à cordes**, par le Melos Ensemble, the Masters-Simpson, Gazelle Trio et le Dartingtol String Quartet. Enregistrement ARGO, Calouste-Gulbenkian-Foundation, séries 5, **ZRG 753 K.** Musique vigoureuse que celle de Skalkottas. Le folklore de son pays tient une place importante dans son œuvre, et c'est à l'instar de Bartok, sa principale source d'inspiration. Elève de Shoenberg et de Weill, il élabore son langage sur ces deux pôles que représentent l'atonalité et le folklore grec. Les **Symphonies n° 1 et 2** de Kurt Weill occupent tout le volume 6 (un disque) de la collection. Elles sont exécutées par Gary Bertini à la tête du B.B.C. Symphony Orchestra. Enregistrement ARGO, **ZRG 755 K.** Les deux symphonies, peu connues, furent écrites respectivement en 1921 et 1933. Elles contiennent une large part des problèmes esthétiques d'alors depuis l'antonalité à l'expressionnisme, et bien qu'elles ne soient pas considérées comme des œuvres maîtresses du domaine symphonique de cette première moitié du siècle, elles recèlent d'âpres accents dramatiques, notamment dans la seconde œuvre, et s'imposent par l'ampleur et la diversité de leur contenu sonore merveilleusement rendu par The B.B.C. Symphony Orchestra dirigé par G. Bertini. La **Suite pour orchestre à cordes** (1934) d'A. Schoenberg, la **Cantate « O saisons, ô châteaux »** (1946) d'Elisabeth Lutyens, et un **Prélude et Fugue pour orchestre à cordes** (1943) de Benjamin Britten, composent le dernier disque de la série. Enregistrement ARGO, **vol. 7, ZRG 754 K.** Beau programme ! gravitant, donc, autour de l'atonalité et illustrant ce monde fantastique et sauvage, mais combien éloquent et fascinant. C'est à Norman del Mar, dirigeant le Royal Philharmonie Orchestra et à la voix pure et dense de la soprano Marilyn Tyler que l'on doit l'excellence de cette interprétation.

La firme américaine FINNADA propose un aperçu de la musique actuelle pour alto solo avec des œuvres de John Cage (1912), Bruno Maderna (1920), Luciano Berio (1925) et Davis Bedford. Enregist. FINNADA, **SR 9007.** C'est à l'altiste Karen Phillips que l'on doit cette éblouissante interprétation. Possédant une technique spectaculaire, elle se livre sur son instrument à des exercices de haute voltige apparemment sans efforts, avec une extraordinaire musicalité. L'expression sonore s'épanouit et son jeu vibrant donne à ces œuvres une imposante réalité artistique. K. Phillips a toujours pris une part active au développement de la musique pour alto ; cet enregistrement en témoigne et montre les immenses possibilités techniques et expressives de cet instrument si souvent relégué au rôle d'accompagnateur, voire de bouche-trous ; ajoutons qu'il s'agit du premier enregistrement des pièces de John Cage, de Maderna et de Belford, ce qui permet d'avoir une idée de la valeur de cet enregistrement. **Dream** (J. Cage), **Viola** (Maderna), **Spillihpnerak** (Bedford), et **Sequence VI** (Berio) sont gravés ici. Chacune de ces œuvres très personnalisées accusent un des caractères de la musique d'aujourd'hui, mais l'œuvre de J. Cage, écrite initialement pour piano, offre particulièrement une plénitude expressive extraordinaire et s'impose comme une grande page de notre art moderne.

C'est avec les **Cantates BWV 73 « Alles nur nach Gottes willen »** (pour le 3e dimanche après l'Epihanie) et **BWV 23 « Du wahrer Gott Davids Sohn »** (dimanche de la Quinquagésime) que la maison ERATO ouvre son **volume 29** des **« Grandes Cantates de J.S. Bach ».** ERATO, **grav. univer. STU 70775 X.** Ingeborg Reichelt, Barbara Scherler, Friedreich Melzer, Bruge Abel, l'Orchestre de Chambre du Wurtemberg et la Chorale Heinrich Schütz de Heilbronn sous la direction de Fritz Werner en sont, comme à l'accoutumé, les interprètes. Ils proposent avec beaucoup de pureté sonore une version très musicale de ces deux cantates écrites l'une en 1926 et dont Bach se servit plus tard pour sa Messe en sol mineur, et l'autre composée sans doute en 1723. Sous la baguette de F. Werner, l'expression musicale de ces œuvres semble évoluer selon une progression immuable, comme détachée du monde qu'elle domine de très haut. Il en résulte une dynamique particulièrement riche avec de belles envolées instrumentales et vocales, mais la perfection de cette interprétation très concise sacrifie peut-être un peu à la « musique pure » le sentiment religieux, voire simplement dramatique de l'ensemble. Belle réalisation toutefois et belle collection dont attend la suite avec plaisir.

Le troisième volume de la collection des **Carmina Burana** diffusée par HARMONIA MUNDI concrétise les intéressants travaux entrepris par le **Clementic Consort** pour rendre vie à toute littérature médiévale mal connue. Sont présentées **« Les Chansons de Printemps et d'Amour »** et la **« Messe des Joueurs »**, accompagnées de leur traduction française sur la pochette. Ces œuvres sont données avec beaucoup de vitalité, notamment la Messe des Joueurs qui, parallèlement à d'autres « cérémonies » du même genre, n'est que parodie et farce. Outre le plaisir spontané que l'on éprouve à l'audition de cette réalisation, outre son intérêt artistique, voilà bien de quoi faciliter l'étude en classe de ce prolixe Moyen Age et de le rendre encore plus vivant. **Carmina Burana**, vol. 3, Clementic Consort, instruments anciens ; enregistr. HARMONIA MUNDI, **HMU 337 X.**

Elégies pour les Rois et les princes — Les Noces de Cana. Thèmes de drames liturgiques. Deux nouveautés portant les numeros 4 et 5 de la série **« Chant grégorien »**, signée HARMONIA MUNDI, **HMU 237 X et HMU 238 X.** Ces deux enregistrements réalisés par le Deller Consort sous la direction d'Alfred Deller, constituent un document sonore de toute première qualité. D'abord, pour la perfection avec laquelle les textes sont exécutés, mais aussi pour leur intérêt historique. Il s'en dégage une grande puissance d'expression. Ces deux précieuses gravures, mettent à jour un certain nombre de pièces rares, souvent inédites et qui, d'emblée, retiennent l'attention. Au chapitre des Elégies : **Chants mozarabes (Requiem, Miserere mei Deus), Planctus Karoli (Pour la mort de Charlemagne), Litanies (Miserere ille Deus), Planctue de Paulin d'Aquilée (pour la mort du duc de Frioul), Planctus Hugonis Abbatis (pour la mort d'Hugues, fils de Charlemagne), In Anniversario Domini Dagoberti Regis (pour l'anniversaire de la mort de Charlemagne), A Lament for William the Conqueror (pour la mort de Guillaume le Conquérant), Leçon et Repons de l'Office des Morts (Ego sum resurrectio et vita, De profundis clamavit ad te Domine)**, témoignent d'une plénitude religieuse extrême et traduisent une foi intense. Concernant les **Noces de Cana : Hymne de la Toussaint (Christe Redemptor omnium), le Miracle des Noces de Cana (Nuptiae facta sunt, Deficiente vino, Dicit Dominus), Antienne (Montes Gelboe), Hymne (Jesu Corona celsior), Oratorio de l'Ancien Testament (Precatus est Moyses), Hymne de Noël**

(Veni Redemptor omnium), Antienne de Noël (Magnum nomen Dominium), Offertoire (Jubilate Deo universa), Hymne (Salvator mundi), Offertoire (Jubilate omnis terra), Antienne alleluiatiques gallicanes (Pâques), Alleluia (Haec dies quam fecit), Psaume responsorial de l'Ascension (Omnes gentes plaudite), Hymne de la Pentcôte, soit seize pièces animées d'une vie spirituelle infinie et mêlant à la prière un certain cadre d'expression dramatique. Telles se présentent ces deux disques illustrant à la perfection autant que la musique que la foi grégorienne sur un sujet donné, sujet faisant l'homogénéité de chacun des deux volumes de la collection.

Avec la **Sonate en Ré majeur pour piano,** op. 53 D 850 de Schubert (1797-1828), présentée magistralement par Alfred Brendel, la collection « **Trésors classiques** » élargit son répertoire et offre au public une somme de musique plus que conséquente. **Seize Danses allemandes, op. 33 D 783,** complètent cette splendide nouveauté PHILIPS qui restera longtemps sans doute parmi les meilleures gravures de ces pages. La brillante Sonate en Ré majeur se distingue des autres par une atmosphère musicale plus extérieure, traduisant plus la fête, la gaîté que l'habituel univers intérieur de Schubert. Elle déborde de vie, et A. Brendel en donne une version extraordinaire d'enthousiasme, pleine d'envolée où s'épanche à la faveur de nombreux accents une vibrante sensibilité. Par lui, cette œuvre, ainsi que les 16 Danses allemandes pleines de poésie, acquiert une dimension artistique extraordinaire de vérité. PHILIPS, **Trésors classiques, super artis. stéréo, 6500-763 X.**

Les travaux accomplis par Alfred Deller et le Deller Consort pour la connaissance des chefs-d'œuvre de musique vocale ancienne ont toujours suscité l'intérêt, mais, je voudrais pouvoir dire, à la faveur de ce nouvel enregistrement HARMONIA MUNDI de la **Messe en Ré (Missa ad placitum)** de Claude Le Jeune (1530-1600) combien le fruit de ces efforts incessants est apprécié et quel enrichissement chacune de leurs réalisations procure. Quatre **versets sur Veni Creator** de Jeahn Titelouze (1563-1633), interprétés par Michel Chapuis aux orgues Kern de Saint-Séverin viennent clore cet enregistrement de qualité. Malgré quelques distorsions accidentelles au niveau de la gravure, la pureté d'exécution, sa générosité, mais aussi la richesse musicale des œuvres sont à saluer. **HMU 251 X.**

Puisant l'essentiel de son répertoire dans le Moyen Age, le Clementic Consort contribue grandement à la redécouverte du monde médiéval qui, de plus en plus, s'anime grâce au dynamisme et à l'enthousiasme dont fait preuve cette formation et son chef René Clémentic. L'enregistrement de la **Messe Ave Regina cœlorum** de Guillaume Dufay (144-1474) paru chez HARMONIA MUNDI en est une nouvelle preuve. Les siècles sont abolis d'un coup. Tout un travail de recherches et de synthèse a été entrepris pour rendre à cette œuvre toute sa réalité. Il en résulte l'impression d'un enregistrement pris sur le vif dans lequel « pompe » et « apparât » si chers à l'époque trouvent naturellement leur place. Bravo pour cette réalisation de classe, où la musique, spontanément, prend tout son sens. **HMU 985 X.**

Une autre nouveauté ERATO consacrée à la première moitié les **Fiori Musicali** que Frescobaldi (1583-1643) écrivit en 1635. Sous ce titre ornemental, Frescobaldi a réuni un certain nombre de pièces d'orgue alternant avec des versets grégoriens destinées à être jouées durant les offices liturgiques. Trois messes : **Della Domenica, Della Madona, Delli Apostoli**, suivies de deux morceaux d'inspiration : **Bergamasca** et **Capriccio sopra la Girolmeta,** couvrent la totalité de l'ouvrage gravé sur deux disques. Luigi Ferdinando Tagliavini à l'orgue Nategnati-Maccarinelli de l'église San Guiseppe à Brescia, et le chœur de l'Innacolata di Gargamo dirigé par Corbetta en sont les interprètes. On ne reste pas insensible à la noblesse de cette musique très dense et très riche malgré son apparente sévérité. La finesse du tissu contrapuntique en est la principale beauté et les interprètes en donnent une exécution très pure, très sensible et emprunte de grandeur, l'organiste tout particulièrement qui utilise avec sûreté les possibilités du merveilleux instrument de l'église de Brescia. ERATO, **G.U., STU 70918/919 2 XY.**

Hervé MUSSON

Solution au problème n° 10 (en ce numéro) :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	B		B		B		B		B
II	A	N	A	C	R	O	U	S	E
III	R	I	C	H	A	U	L	T	E
IV	T	N	H	A	H	N	L	E	T
V	O	Z	I	C	M	I	D	I	H
VI	K	A	D	O	S	A	I	N	O
VII	R	I	E	N	Z	I	E	W	V
VIII	I	R	A	N	O	S	S	A	E
IX	T	A	L	E	N	T	E	Y	N

HORIZONTALEMENT

VII - **Emile Waldteufel.**

IX - **YEN.**

Sur un certain nombre de sacs-adresses figure un papillon triangulaire.

Il indique que votre abonnement est terminé.

De grâce, n'attendez pas pour le renouveler. Nos tarifs figurent en page 37/341.

bibliographie

Une très importante présentation d'ouvrages du plus haut intérêt, musical, historique, musicologique, pédagogique, etc., s'offre à votre curiosité. Profitez des prochaines vacances pour choisir et commander.

Aux **Editions Leduc** [1] (175, rue Saint-Honoré, 75001 Paris) existe une remarquable collection dirigée par **Jacques Chailley : « Au-delà des Notes ».** De cette collection, je dispose de deux ouvrages. D'abord, signée par J. Chailley lui-même, une passionnante étude sur **Tristan et Isolde** de **Richard Wagner.** Au cours de 105 pages, le sujet, traité à fond, comme Chailley sait le faire, ne laisse rien dans l'ombre : sources médiévales (poème, légende, Gottfried de Strasbourg, le poème français de Thomas, la Chanson d'Aube) ; la transmutation wagnérienne (genèse de l'œuvre, le poème de Wagner, la philosophie de la nuit et sa musique), éléments pour l'œuvre musicale (chromatisme et tonalité dans Tristan, les thèmes, étude détaillée). Du célèbre **Prélude,** J. Chailley offre une analyse harmonique présentée en une réduction systématique : sous les extraits musicaux de la partition, figure le schéma de cette analyse, ce qui permet une approche, ô combien enrichissante, non seulement du système chromatique et tonal, mais aussi de la construction tonale. Enfin, la seconde partie de l'ouvrage analyse tout le drame et son évolution est suivie pas à pas. Un encart contient le répertoire méthodique des thèmes conducteurs. Beaucoup d'ouvrages, portant d'illustres signatures, ont, depuis cent ans, étudié les œuvres wagnériennes, et avec bonheur. Mais, en toute sincérité, je n'ai jamais lu quelque chose qui ait été pensé, conçu et réalisé avant tant de soin, de science, de culture, de minutie et d'éloquence. Ce document infiniment précieux pour nous tous, permet de pénétrer — ou de découvrir — les secrets d'un art impérissable.

Le second ouvrage, d'une aussi belle et captivante tenue, et dans la même collection et du même auteur, traite des **Chorals pour orgue de J.-S. Bach.** Le sujet est si touffu, si varié et si complexe que le mot « choral » a, petit à petit, perdu son sens. Ceci quant à son origine et sa destination, dans le traitement harmonique, contrapuntique, voire architectural. Jacques Chailley met l'accent sur ce point en précisant que **« l'élément commun du [choral] est exclusivement le répertoire, donc d'ordre cultuel plus que musical ».** Bien des choses seraient à citer dans ce livre de 267 pages, tant il fourmille de mises au point et de précisions. Une partie de l' **« Introduction »** situe l'ensemble :

« En soi, l'expression " un choral " n'a aucun sens. Le mot n'est qu'une abréviation imposée par la paresse de l'usage. Il représente tout aussi bien le **Chorallied** ou **cantique d'assemblée** que le **Choralvorspiel** ou **prélude d'orgue préparant l'exécution de ce cantique,** ou encore la **Choralfassung** qui désigne l'utilisation de ce répertoire de cantiques dans un morceau quelconque, vocal ou instrumental. Jusqu'au XIXe siècle, " choral " — adjectif abusivement substantivé — est un mot passe-partout qui désigne à la fois le cantique d'assemblée des églises luthériennes (et à la rigueur anglicanes) et tout ce qui touche à l'utilisation de ce cantique, y compris et principalement ce qui nous intéresse ici : les morceaux d'orgue bâtis autour de ce répertoire. Ces derniers ont un double but : ou bien préluder à l'exécution du cantique ou bien donner un sens liturgique à des morceaux libres en les rattachant, par allusion musicale aux paroles sous-entendues connues de tous, aux sentiments de la fête du jour ; à l'extrême (Variations canoniques de Bach), on s'en servira aussi pour fournir un thème connu à une composition de concert ou à un exercice de virtuosité d'écriture. »

« On voit que dans tout ceci, l'élément commun est exclusivement le répertoire, donc d'ordre beaucoup plus cultuel que musical. Et du coup nous comprenons pourquoi les essais de définition, de nomenclature ou de classement habituellement proposés apparaissent aussi illogiques que décevant ; c'est qu'ils cherchent à saisir le choral comme une **forme** musicale alors qu'**il n'est nullement une forme, mais un genre, doté d'un esprit particulier, et faisant appel aux formes les plus différentes,** dont les unes lui sont propres et les autres non. »

« En même temps nous saisirons aisément, en faisant appel au simple bon sens, pourquoi et comment le choral se présente à nous sous des aspects aussi divers. C'est originellement, disionsnous, le cantique d'assemblée, et d'une assemblée de langue et de culture germaniques — d'où son style propre de scancion syllabique, coupée d'arrêts en fin de phrase que l'on notera par des points d'orgue sans que ceux-ci aient forcément le sens solfégique qu'ils ont pris dans la théorie. Ce cantique, l'organiste l'accompagne, sans autre but ni obligation que de soutenir le chant : d'où le choral harmonisé syllabique, restant monodique dans l'assistance. Si la paroisse comporte une maîtrise, celle-ci soutiendra ou représentera l'assemblée, en chantant de la même manière qu'elle, mais la monodie chantée se fera polyphonie vocale, et ce qui se jouait à l'orgue se répartira tout aussi bien aux voix : le choral harmonisé, sans changer de nature, est devenu choral vocal, parfois avec la même graphie, d'où indécision de la frontière entre les deux répertoires. »

« Avec l'aspect fonctionnel de ces harmonisations viennent en outre interférer les dominantes de l'esthétique d'époque, et celle où nous nous trouvons aux origines du genre n'abandonnera que progressivement sa prédilection pour le contrepoint. En outre, à cet aspect fonctionnel les meilleurs parmi les maîtres de chapelle harmonisateurs ne tarderont pas à mêler des préoccupations de caractère musical ou expressif. La littéralité du texte imposé cèdera devant l'ornementation, l'orgue se fera peu à peu concertant, et non plus seulement doublure d'utilité. Vont naître ainsi les différentes formes d'enrobement et de commentaire du choral chanté, sur lesquelles l'orgue soliste, à son tour, tendra à se modeler. »

« Puis l'organiste, par la force des choses, prendra à son tour son indépendance, tout en demeurant le fidèle serviteur du cantique chanté. Après avoir accompagné, il préludera, improvisera des interludes, élaborera, autour du cantique, des prototypes de commentaire qui deviendront des formes en conservant toujours un esprit. Pour aider les débutants ou fixer des modèles, les maîtres écriront ce que d'autres ou eux-mêmes improvisent. Ce que l'on nomme " les chorals d'orgue " sont, pour une grande part, des préludes ou interludes utilisant le cantique pour en préparer le chant, ou bien des pièces libres à usage liturgique prenant la mélodie comme guide pour replacer le morceau joué dans l'ambiance liturgique du jour. »

« Car il n'y a " choral " que dans le cadre liturgique, autour des mélodies connues de tous ; leur seul énoncé musical suffit à évoquer, pour le fidèle, le texte édifiant qui transforme de jeu de l'orgue en un second sermon utile aux esprits et aux âmes. Et dans ce but, les meilleurs parmi les organistes s'efforceront de pousser aussi loin que possible **une exégèse musicale sans laquelle le choral ne serait qu'un morceau de musique, alors qu'il doit être une prédication.** Dans ce travail d'approfondissement du texte par la musique, de théologisation pourrait-on dire de la musique, nul n'a été aussi loin que J.-S. Bach — nous espérons le démontrer ici pour les chorals comme nous croyons l'avoir déjà fait pour les Passions. »

« C'est au XIXe siècle que commencera la confusion. Des musiciens extérieurs au culte et ne connaissant qu'une partie des aspects du répertoire des chorals généraliseront certains de ces aspects, fussent-ils contradictoires, et prendront pour l'essence du choral ce qui n'était que revêtement occasionnel de certaines de ses utilisations : tantôt l'accompagnement en accords pleins, sans contrepoint, d'une mélodie syllabique, ce qui est la marque du choral harmonisé, nullement propre au choral (on accompagnait le plain-chant de la même manière); tantôt au contraire l'utilisation en contrepoint sans harmonie d'accords d'un chant donné en valeurs longues autour duquel se tissent des contre-lignes de valeurs plus courtes, ce qui n'est pas le choral en lui-même, mais l'aspect qu'il prend occasionnellement dans son utilisation en choral figuré. C'est ainsi que, dans le premier sens, César Franck pourra écrire ses **Trois chorals pour orgue,** développement symphonique autour de thèmes originaux qui n'ont du choral que leur style en accords plaqués, et qu'à l'inverse les professeurs de contrepoint alignant des suites de rondes en vue des exercices à

1. Je remercie très vivement les Editions Leduc de m'avoir autorisé à publier de larges extraits de l'ouvrage de J. Chailley, *Les Chorals de Bach pour orgue.*

donner à leurs élèves les baptiseront " choral " ; de même il suffira aux auditeurs superficiels d'entendre un thème de **Pacific 231** présenté en valeurs longues sur un fond d'orchestre mouvant pour en conclure que le poème symphonique d'Honegger " est un choral figuré " (ce qu'on serait bien en peine de justifier par l'analyse). »

« Tant que le choral fut une réalité vivante — et il l'était au temps de Bach comme il l'est encore au sein du protestantisme — il est demeuré inconcevable hors de son cadre liturgique et religieux. Certains versets d'hymnes des organistes catholiques, certains psaumes calvinistes, musicalement, ne se distinguent pratiquement pas des formes correspondantes du choral germanique ; on ne les considèrera pas cependant comme des chorals : **il n'y a choral qu'autour des mélodies traditionnelles du culte.** Au-delà, ce peut être un pastiche, ce n'est plus un choral. »

« C'est dire qu'en l'affaire, **le critère essentiel est celui du répertoire.** Le choral, quel que soit son mode d'expression, organistique, vocal ou orchestral, **n'est pas de la musique pure.** C'est avant tout une musique religieuse, liée à sa fonction liturgique ou au souvenir que celle-ci laissera si jamais il quitte le temple pour le concert. C'est donc à ce critère que nous devrons nous attacher si nous voulons chercher à établir une classification quelque peu cohérente. »

Puis avant de passer à l'analyse proprement dite des chorals, J. Chailley s'étend sur leur classification (choral harmonisé, contrapuntique, etc.), les recueils originaux (Orgelbüchlein, Messe luthérienne pour orgue, les dix-huit Chorals de Leipzig). Enfin, après les **« Tables de concordance à partir des principales éditions »**, la **liste alphabétique des Chorals,** la seconde partie de l'ouvrage analyse. Pour chaque choral, figure en tête de cette analyse l'Incipit et le texte du cantique, ainsi qu'une analyse n'oubliant pas le texte lui-même. On lira, à ce sujet, avec intérêt, l'admirable commentaire auquel se livre J. Chailley sur le célèbre **« O Mensch, bewein dein' Sünde gross » « O homme pleure très grands péchés » :**

Texte du cantique :

A — O Mensch, be-wein'dein'Sün-de gross, / *O homme, pleure tes grands péchés,*
B — Da - rum Chris-tus seins Va - ters Schoss / *pour lesquels le Christ, du sein de son Père*
C — Aus - sert und kam auf Er - den / *est sorti et est venu sur terre*
A — Von ei - ner Jung-frau rein und zart / *D'une Vierge pure et délicate*
B — Für uns er hie ge - bo - ren ward, / *il est né pour nous.*
C — Er wollt der Mitt - ler wer - den. / *Il a voulu être le Médiateur.*
D — Den To - ten er das Le - ben gab, / *Aux morts il a donné la vie,*
D' — Und legt da - bei all Krank-heit ab, / *il a éloigné toute maladie,*
E — Bis sich die Zeit her - dran - ge, / *jusqu'au temps fixé par lui*
F — Dass er für uns ge - op - fert würd / *où il a été offert pour nous.*
G (D") — Trug uns' rer Sün-den schwe-re Bürd, / *a porté le lourd fardeau de nos péchés,*
H — Wohl an dem Kreu-ze lan - ge. / *est resté un si long temps sur la Croix.*

Texte de Sebaldus Heyden + 1561

Musique de Matthias Greiter, Strasbourg 1525.

« Bien qu'il ne l'ait traité qu'une fois pour l'orgue, du moins de manière certaine (car le choral suivant n° 159 est d'authenticité contestée), ce cantique est l'un de ceux préférés de Bach ; on se souvient notamment de l'emploi qu'il en fait dans la **Passion selon S. Matthieu.** Sa mélodie a joué un rôle considérable dans l'histoire du protestantisme : après avoir été l'une des premières mélodies strasbourgeoises adaptées en français sur l'initiative de Calvin, elle devint, sous le nom de " Psaume des batailles " **(Que Dieu se montre seulement)** le chant de ralliement des réformés français, et comme tel elle s'est trouvée bien souvent au premier plan dans l'histoire des guerres de religion. »

« Par l'admirable traduction qu'en donne ici Bach, ce choral est sans doute à bon droit l'un des plus célèbres de l'**Orgelbüchlein.** Mais ce qu'on sait moins, ou ce qu'on ne veut pas savoir, c'est que ses poignantes audaces ne sont ni hardiesses abstraites ni gratuites expérimentations. Ici comme ailleurs, Bach scrute et traduit, avec une minutie de miniaturiste inspiré, les moindres détails du texte qui lui est fourni. Or ce texte est à la fois émouvant et varié : Bach s'en pénètre à tel point que, renonçant à charger du commentaire un thème extérieur et annexe, c'est dans la présentation même du cantique donné, orné à profusion d'ornementations toujours expressives et signifiantes, qu'il placera, et avec quel génie, l'essentiel de ce commentaire. Les autres voix y participent, certes, mais subordonnées au cantique et non plus, comme ailleurs, indépendantes de lui. »

« Dans le premier vers, l'homme est invité à pleurer ses péchés et dès l'anacrouse de départ, le bémol du VIIe degré mobile vient à la fois assombrir et diluer la tonalité, la rendant ambiguë par la longueur du détour pris pour rejoindre clairement le ton de **mi** bémol du cantique. Ce subtil jeu tonal se poursuit, toujours par les assombrissements de quintes descendantes, au cours du second vers, qui nous rappelle que le Christ, jadis, a quitté le sein de son Père pour descendre sur terre. Nous retrouvons ici l'image familière au cycle de Noël, celle de la descente que rappelle aussitôt le pédalier, mes. 4 et 5, tandis que l'ornementation du soprano, par ses volutes symétriques autour des notes réelles du chant donné, nous montre Jésus quittant le sein paternel, puis au troisième vers, mes. 5 à 7, atterrissant sur notre planète dans l'humilité marquée par les bémols de la mes. 5, sur la cadence parfaite du ton principal enfin rejoint sans ambiguïté. Un détail montre bien l'interdépendance des voix : au dernier temps de la mes. 6, c'est au **mi** bémol d'alto et non au **la** bémol du soprano que glisse le chant donné, théoriquement tout entier au soprano. »

« Avec la reprise mélodique pour les vers 4 à 6, l'atmosphère n'est plus la même. Il ne s'agit plus ici de pénitence, mais d'une souriante évocation de la **Jungfrau,** la Vierge pure et tendre : grâcieuses circonvolutions ornementales, qui ne reprendront un aspect plus austère qu'avec le vers 6, mes. 11 lorsque les bémols nous avertissent du sérieux de la mission qu'avait Jésus sur terre, **der Mittler werden.** »

« La seconde partie de la mélodie, l'**Abgesang** qui suit le **Stollen** répété (" forme-chanson " des trouveurs de jadis), rappelle d'abord les bienfaits de Jésus pendant son passage sur terre : il a ressuscité les morts, et la mélodie revêt, à la fin de la mes. 15, une force ascensionnelle nouvelle ; guéri les malades, et aussitôt, mes. 16, bécarres et dièses succèdent aux bémols, jusqu'à la cadence en **si** bémol de la mes. 17, qui revêt par contraste une vigueur tonale pleine de santé.

« Mais voici qu'avec le vers 9, à la fin de la mes. 17, nous sommes ramenés au drame de la Passion. Les **ré** bémol refont leur sombre apparition, cependant qu'une symétrie avec les premières mesures, dans l'ornementation, renforce l'architecture par l'illusion d'un **da capo** de réexposition. Des douloureux chromatismes apparaissent, mes. 19, et la partie de pédalier, par sa lente ascension des mes. 19-20, évoque la marche au sacrifice. L'ascension chromatique est semblable à celle qui dans l'**Agnus Dei** n° 21, mes. 13-14, traduisait au ténor la même idée d'une montée au supplice ; elle s'oppose à l'ascension diatonique qui plus haut, mes. 16, traduisait le retour à la santé des malades guéris. »

« Avec l'avant-dernier vers, " il a porté le lourd fardeau de nos péchés ", réapparaît, au mot **trug,** l'image textuelle déjà utilisée, dans ce même n° 21, pour traduire le même mot dans la même idée : le pesant cheminement des deux doubles croches liées, rendu plus insupportable encore par le parallélisme des trois voix dans les sixtes de l'ancien faux-bourdon.

« Mais voici le dernier vers, rappel douloureux du « si long temps », **wohl lange,** passé sur la Croix. En quelques notes, Bach atteint au sublime. A nouveau la lente montée chromatique de la marche au supplice, au pédalier, nous conduit, **adagiosissimo (lange),** à un déchirant et inattendu accord de **do** bémol où se concentre toute l'horreur du Golgotha évoquée par les paroles

en cet endroit précis. D'autres chromatismes se pressent, au ténor, au soprano ; la conclusion dans le calme **mi bémol majeur** du ton du cantique, loin de rompre cette atmosphère de mort, semble au contraire la prolonger, lui enlevant tout relent d'emphase, le réintégrant pour ainsi dire dans l'univers familier du chrétien. »

« De telles musiques vous consolent de beaucoup d'autres... »

Quoique l'objet du livre soit la présentation et l'analyse, J. Chailley, s'il ne cite que brièvement les pièces étrangères à ce dessein, en fait cependant mention. C'est ainsi qu'il s'attarde sur un monument d'airain, le **Prélude en mi bémol et sa triple fugue.** Est-il besoin de recommander un semblable ouvrage. Chacun y trouvera un enrichissement musical et culturel de haute valeur et, singulièrement maîtres de chapelle et organistes dont les fonctions les portent à puiser en ce fond inépuisable que représente cette partie de l'activité compositionnelle de Bach.

On a reproché aux ouvrages français consacrés à la musique, une présentation superficielle des sujets musicaux traités, tout en leur reconnaissant par ailleurs, leur valeur littéraire. Les deux livres précédents et celui dont il est question ci-après, feront litière de ces critiques ; il est vrai que leurs auteurs sont des personnages fort cultivés et techniciens. Ce troisième ouvrage, traduction française de Pierre Auclert, porte la signature d'un musicologue allemand, **Hermann Keller** et le livre s'intitule **« Le Clavier bien tempéré de J.-S. Bach »**, que Robert Schumann appelait « Le Livre des Livres ». On le trouve aux **Editions Bordas**, 24-26, boulevard de l'Hôpital, 75005 Paris, collection Etudes/musique, n° 500, série rouge. Dans son remarquable travail de 228 pages, H. Keller en réserve 42 à diverses considérations : le titre traditionnel, la genèse de l'ouvrage, gamme naturelle et gamme tempérée, le caractère des tonalités dans le clavecin bien tempéré, l'instrument, éléments stylistiques du C.B.T., les préludes, les fugues, liaison du prélude et de la fugue, le sujet, réponse réelle et réponse tonale, contre-sujet, entrées successives du sujet, les divertissements, les artifices du style fugué, double et triple fugues, notation, les conclusions, harmonie et écriture, tempo, dynamique, phrasé et articulation, les ornements. Vient ensuite l'analyse des 48 Préludes et Fugues. Est-il besoin d'attirer l'attention et sur le sujet traité et sur la façon dont il l'est ? Chacun y trouvera enrichissement et culture ; beaucoup parmi les jeunes pianistes, amateurs, voire professionnels pénétreront, non seulement dans le secret et la connaissance, mais apprendront à interpréter musicalement tant de chefs-d'œuvre, plutôt qu'en faire des exercices techniques et sujets de virtuosité, tel, par exemple, comme trop souvent je l'ai entendu, hélas ! le massacre du 1er Prélude du Livre I, en ut majeur, dont sa présentation par H. Keller est un fameux enseignement : **« Le ton d'ut majeur peut revêtir bien des aspects. Sa couleur assez neutre peut convenir assez bien à une étude de Czerny qu'à la Jupiter-Symphonie de Mozart ou au Prélude des Maîtres Chanteurs. Dans la présente pièce du C.B.T., elle a tout le charme de l'inexprimé, du " pressenti ", comme aurait dit le jeune Goethe. Il est permis de considérer le prélude comme un rideau qui serait disposé devant la fugue, un rideau tissé d'harmonies brisées. Quant à la fugue, elle impose à l'interprète, malgré sa simplicité apparente, une extrême tension d'esprit. »** Avec ce court extrait, vous touchez le ton général de l'ouvrage, donc fait d'historique, de technique et de sensibilité.

La Correspondance, 60 ans d'amitié, Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré, a impressionné **Jean-Michel Nectoux**, par son côté à la fois amical et sentimental, au point qu'il l'a publiée, aux **Editions Heugel et Cie**, 56 à 62, Galerie de Montpensier, 75001 Paris.

L'ensemble constitue un document humain et artistique ne pouvant manquer de provoquer la curiosité. La correspondance elle-même est précédée de digressions diverses, lesquelles occupent 30 pages et qui sont une captivante étude sur les deux Maîtres français. Que de découvertes sur eux et que de noblesse dans leur correspondance !

Aux **Editions A. Dommel-Dieny**, 4, rue Paul-Couderc, 92330 Sceaux, le **Tome VI de « L'Harmonie vivante »** de **Amy Dommel-Diény**, vient de paraître. Ce livre **« Abrégé d'harmonie tonale »**, sorte d'« aide-mémoire », « guide familier de tout apprenti musicien ». Condensé dans un but manifeste de synthèse et de simplification, cet ouvrage apportera avec profit à l'amateur éclairé tout ce qu'il désire pour mieux connaître et sentir la musique, son évolution au travers des temps, son message artistique et sensible. Il servira également et grandement aux interprètes, amateurs. Ecrit dans un style clair et accompagné de très nombreuses citations musicales, sa lecture devient éloquente. Dans l'**Introduction**, Amy Dommel-Diény rappelle les principes de base de l'harmonie. Puis, entrant dans le vif de son sujet, elle s'appesantit sur l'accord-personnage, la réalisation de l'accord, l'accord orné, les affirmations tonales de l'accord, l'accord s'affirme encore, ses déplacements, ses jeux. Quelques aperçus, l'écriture et un épilogue concluent avec bonheur ce précieux livre dont tous les exemples musicaux appartienent à toutes les époques et écoles depuis la diaphonie du XIIIe siècle jusqu'à nos jours.

Un très important ouvrage de 370 pages, publié par la **Société Française de Musicologie** et avec le **concours du C.N.R.S.**, se trouvant aux **Editions Heugel**, 56 à 62, galerie de Montpensier, 75001 Paris, et dû à **Constant Pierre**, narre en détail l'**Histoire du concert spirituel, de 1725 à 1790.** Cet ouvrage se compose de trois parties :1° histoire administrative (les directions, les salles, le personnel artistique) ; 2° les travaux du concert ; 3° les programmes du concert spirituel. Index, table et un hors-texte : affiche pour un concert de 1779, complètent ce précieux document attirant avec le plus grand soin l'attention sur la conception, la vie d'un organisme ayant joué un important rôle dans la vie musicale française. Ce fait n'échappera à personne, d'où, nous l'espérons, le désir d'enrichir sa bibliothèque et sa culture personnelle.

Pierre Kaelin, professeur à l'Ecole normale et fondateur des Petits Chanteurs de Fribourg, maître de chapelle de la cathédrale, a réalisé un ouvrage extrêmement précieux, utile et nécessaire à tout animateur ou directeur d'un groupement choral : **L'Art choral, Editions Berger-Levrault,** 5, rue Auguste-Comte, 75006 Paris. Ernest Ansermet, dans son avant-propos stigmatise le sujet traité et attire l'attention sur la valeur et l'importance de la pratique du chant choral, et aussi sa nécessité : **« Un des plus grands dangers de la vie musicale contemporaine est que les gens croient cultiver la musique quand ils se bornent à en entendre, fût-ce en quantité considérable. La multiplication des concerts, l'augmentation numérique des musiciens professionnels, l'expansion des moyens de reproduction mécanique, disques et radio, tendent de plus en plus à diviser le monde en deux : ceux qui font de la musique et ceux qui l'écoutent. Or, s'il est vrai que l'on peut apprendre à participer à la musique en se bornant à l'écouter, rien n'y prépare mieux, rien n'est plus propre à rendre cette écoute efficace et profitable que la pratique même de la musique, si modeste fût-elle. Le contact réel avec la musique est la première voie d'accès à sa culture. »** Destiné non seulement aux chefs de chœur, mais aussi aux choristes et aux éducateurs, **L'Art choral**, s'adresse, en fait, à tous ceux qui estiment que l'art choral est une constante culturelle de premier plan, capable de donner à chacun la possibilité d'une participation personnelle à la création artistique. L'ouvrage, important, 303 pages, ne laisse rien dans l'ombre. Tous les domaines sont explorés à fond. Huit chapitres traitent du choriste (technique, expression), le chef de chœur (tenue, métier, vertu du chef), pédagogique (méthodes, art de la répétition), vie du chœur (son rayonnement), l'écriture chorale, l'accompagnement instrumental et la play-back, la musique chorale liturgique, les chœurs d'enfants. Voilà donc toute une psychologie, toute une pédagogie abondamment développées et dont les éléments ont tous une égale valeur ou importante pour être au niveau artistique voulu par l'œuvre interprétée. Il faut donc considérer ce livre comme un livre de chevet, le lire et le méditer, il fourmille de conseils infiniment précieux, de très nombreux schémas et exemples musicaux illustrent et expliquent les textes. Ce livre, indispensable doit appartenir en priorité à toute bibliothèque scolaire et musicale.

Pour tous ceux qui se dévouent en faveur des tout jeunes enfants, écoles maternelles, par exemple, voici un **Florilège des Enfants** contenant environ 30 chants, formulettes, comptines, etc., tous avec accompagnements faciles de piano et certains avec exécution par instruments d'enfants. Cet ouvrage de nature à rendre de très grands services est dû à une personne parfaitement au courant de la chose, Mlle **A. Ravizé. Editions Armand-Colin, Paris.**

Restant dans le domaine enfantin, vous pouvez disposer aux **Editions Schott,** 35, rue Jean-Moulin, 94300 Vincennes : **13 Fois Bonheur,** chansons enfantines de **Jos Wuytach,** sur des poèmes de **Maurice Carême,** avec instrumentarium Orff.

André MUSSON

COMMUNICATIONS DIVERSES - COMMUNICATIONS DIVERSES

COMMUNICATIONS DIVERSES - COMMUNICATIONS DIVERSES

Session de Musique Ancienne du Collegium Musicae Antiquae

Poitiers

I - VIOLE DE GAMBE

II - FLUTES A BEC ET CLAVECIN

I. — VIOLE DE GAMBE. Professeur : Michel Sicard (Poitiers). Les cours ont lieu du 24 au 31 juillet dans les locaux du Séminaire interdiocésain, 10, rue de la Trinité, Poitiers. Ils s'adressent à des instrumentistes de tous niveaux, même débutants. Pour chaque niveau un programme est fixé à l'avance, et communiqué sur demande. Les violistes ont priés d'apporter leur instrument (dessus, ténor ou basse de viole, éventuellement fidel).

Droits d'inscription : 30 F payables à l'inscription. Participation aux cours : 180 F (cette somme comprend les cours individuels et la pratique musicale d'ensemble). Frais de voyage et d'hébergement à la charge des participants. Les instrumentistes qui le désirent pourront être hébergés au Séminaire, au prix de pension complète de 28 F par jour. On peut également ne prendre que ses repas au Séminaire, au prix de 11 F pour le déjeuner, 7 F pour le dîner et 2 F pour le petit déjeuner. Pour les mineurs, une autorisation écrite des parents est nécessaire.

II. — FLUTES A BEC ET CLAVECIN. Du 7 au 14 août, à Saint-Benoît (10 km de Poitiers, cadre rustique et calme).

Flûtes à bec : Instructeurs : Jean-Pierre Pinson (Montréal), Pierre Boussin (Poitiers).

Cette session s'adresse à des élèves possédant déjà la technique de la flûte à bec. Programme prévu : technique pure, interprétation d'une sonate baroque, musique d'ensemble.

Clavecin : Instructeur : Dominique Ferran (Poitiers, Saintes). Ce cours est destiné à des élèves, pianistes ou organistes, désireux de s'initier à la technique du clavecin. Programme prévu : initiation à la technique du clavecin, interprétation de la musique française, Frescobaldi et les virginalistes, œuvres de J.-S. Bach, pratique de la basse continue, en liaison avec la classe de flûte à bec. Des cours communs d'interprétation de la musique ancienne seront assurés par J.-P. Pinson et D. Ferran, ainsi que les classes de musique d'ensemble. Pour chaque instrument, un programme sera fixé à l'avance, et communiqué sur demande.

Conditions financières : Droit d'inscription : 30 F payables à l'inscription. Participation aux cours : 180 F. Pension complète : 240 F (du 6 après-midi au 14 après-midi). Pour les mineurs, une autorisation écrite des parents est nécessaire.

S'adresser à : Collegium Musicae Antiquae, 8, rue R.-Descartes, 86022 Poitiers.

Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France Stages Musicaux 1975

Enfants de 6 à 12 ans : Crupies (Drôme), Centre culturel de la Fédération, du 29-6 au 25-7 et du 7-8 au 2-9 ; à Richerenches (Vaucluse) et à Aire-sur-l'Adour (Landes), du 2-7 au 28-7 et du 1-8 au 27-8 ; à Thiviers (Dordogne), du 2-7 au 28-7. — Enfants de 12 à 14 ans : Vesc (Drôme), du 29-6 au 25-7. — De 14 à 17 ans : Vileneuve-de-Berg (Ardèche), du 2-7 au 28-7, et pour jeunes de 15 à 19 ans, du 1-8 au 29-8.

Stages ouverts à tous les enseignants, étudiants, animateurs culturels, responsables d'activités musicales et socio-éducatives diverses ; à tous les amateurs de musique, choristes, instrumentistes, quel que soit leur niveau de connaissance et de technique. Age minimum : 18 ans. Du 1-7 au 6-7 : CREPS de Montry (S.-et-M.), danse folklorique et guitare ; du 7 au 12-7 : direction chorale 1er degré ; du 13 au 17-7 : initiation musicale 1er degré ; du 18 au 23-7 : musique et mouvement ; du 24 au 29-7 : information sur les méthodes actives d'éducation musicale. — Au CREP de Paris à Châtenay-Malabry, du 12 au 26-7 : perfectionnement musical et culturel, chorale, musique d'ensemble ; du 3 au 9-9 : flûte à bec. — Au Centre culturel C.M.R. de Crupies (Drôme), du 28-7 au 5-8 : semaine franco-allemande, chorale, orchestre. Pour tous renseignements détaillés s'adresser à : Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France, 2, place Général-Leclerc, 94130 Nogent-sur-Marne. Tél. : 873-06-72.

A Cœur Joie Stages d'Eté 1975

Stages de direction chorale : 15-26 juillet, direction chorale 1er degré, options mixtes, chorales d'enfants et d'adolescents ; 2-10 juillet, direction chorale 2e degré voix égales (femmes ou enfants) ; du 14 au 23 août, direction chorale 1er et 2e degrés, direction chorale 1er degré jumelée avec solfège 1er degré ; du 12 au 22 septembre, direction chorale pour universitaires. — Stages spécialisés chanteries : 3 au 13-8, pédagogie maîtres de chanterie ; du 14 au 24-8, construction d'instruments et méthodes actives appliquées. — Stages instrumentaux et culture vocale : du 24-7 au 4-8, viole de gambe, flûte à bec ; du 24 au 31-8, guitare et flûte à bec.

Semaines musicales d'été à Vaison-la-Romaine : 1er au 7-7, rencontres musicales des enseignants ; 4 au 12-8 ; du 26-7 au 4-8, semaine Monteverdi, interprétation sur la musique chorale contemporaine.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : A Cœur Joie, 8, rue de la Bourse, 69289 Lyon Cedex, tél. : (78) 27-35-77.

Sessions et stages été 1975

I - *Session de Pédagogie musicale* à l'intention :

— des titulaires des classes primaires (non spécialisés en musique) ;

— des professeurs d'éducation musicale (1er cycle) ;

— des responsables et animateurs des groupes de jeunes.

Lieu : Paris - Institut Catholique, 21, rue d'Assas, VIe.
Date : 3 au 10 septembre 1975.
Programme général des cours : Formation technique et pédagogique du chant choral - Instruments Orff - Flûte à bec - Direction chorale - Chant grégorien - Expression corporelle - Guitare.
Renseignements et inscriptions :
Institut Catholique - Département de Pédagogie musicale - 21, rue d'Assas, 75270 Paris Cedex 06 - Tél. : (1) 222-10-27.

II - *VIIIe Congrès Musical.*
Cette session s'adresse aux instrumentistes de tous niveaux (débutants compris) poursuivant ùn but pédagogique (enseignants) ou culturel (animateurs) ainsi qu'aux amateurs de musique ancienne.
Lieu : Redon, Collège, place Saint-Sauveur.
Date : 30 juin-5 juillet 1975.
Programme des cours : Instruments anciens : flûte à bec, guitare classique - Orchestre de percussion : Orff - Pédagogie musicale : Rythmes et sons.
Renseignements et inscriptions : Service de pédagogie, 13, rue Martenot, B.P. 1115, 35014 Rennes. Tél. : (99) 36-58-76.

III - *Colonie chantante :* ouverte à tous les jeunes, filles ou garçons, de 7 à 13 ans... à condition :
— qu'ils aiment chanter,
— qu'ils chantent juste.
Lieu : Colonie « La Sève », C.E.G. Saint-Antoine, 22390 Bourbriac.
Date : 10 au 31 août 1975.
Programme : Chant choral, flûte à bec, solfège, culture musicale, danse rythmique, activités de plein air, d'expression, jeux, etc.
Renseignements : M. l'abbé Podevin, « La Sève », 35, boulevard Carnot, 62000 Arras.

Cours supérieur d'Audiophonologie

Lyon : 20, 21, 22 novembre 1975. Cet enseignement post-universitaire est organisé par le Centre d'Audiophonologie de Lyon et l'U.E.R. « Techniques de réadaptation » (directeur, professeur agrégé A. Morgon). Le thème « Musique et Langage » sera développé par des conférenciers d'obédiences diverses : mathématiciens, physiciens, linguistes, sociologues, musicologues, rééducateurs, médecins. Langues officielles : français, anglais. Pour toute demande de renseignement, s'adresser à : M. Michel Orecchioni, Centre d'Audiophonologie, Hôpital Edouard Herriot, 69374 Lyon Cédex 2. Tél. : 54.49.21.

1975
Concours international de Piano Robert Casadesus

Ce concours, qui comprend éliminatoires, demi-finale et finale, est ouvert aux pianistes de 17 à 32 ans, aura lieu du 25 au 31 août 1975.
Les demandes d'inscription devront être formulées avant le 1er août 1975 et adressées à : The Cleveland Institute of Music, 11021 East Boulevard, Cleveland, Ohio 44106, U.S.A.

Festival de Musique en Bourbonnais 16 juillet-10 août 1975

16 juillet, 21 h, à Souvigny : Marie-Claire Alain, concert d'orgue. — 20 juillet, 16 h 30, à Châteloy : Trio à cordes français, Beethoven, Schubert, Mozart. — 24 juillet, 21 h, à Montluçon : Michèle Delfosse, Kléber Besson, concert Renaissance : clavecin - luth. — 27 juillet, 16 h 30, à Châteloy : Jeunes interprètes, Ravel et son époque. — 2 août, 21 h, à Châteloy : La Follia, orchestre de chambre et trompettes (Biber, Vivaldi, Corelli, Mouret). —3 août, 16 h 30, à Souvigny : La Follia, orchestre de chambre et trompettes (Du Mage, Bononcini, Bach, Boyce). — 10 août, 16 h 30, à Châteloy : Quatuor Lœwenguth (Haydn, Beethoven, Mozart).
Renseignements : Secrétariat du Festival, Mme I Cacheux, Châteloy, 03190 Hérisson.

Stage et Loisirs en Corse du 8 au 18 juillet 1975

Dances and music of the Court including Recorder class Medieval to Baroque French and Italian

Stage de musique et de danse de la Renaissance. — A la Cité technique de Montesoro (3 km de Bastia), en bordure de la Nationale, face à la plage. — *Organisation de la journée - Matin* : de 9 h à 12 h : Musique et danses de cour de la Renaissance, française et italienne, sous la direction du danseur et chorégraphe *Conrad Van de Weetering* (se munir de sandales de danse). - *Après-midi :* plusieurs possibilités : 1) Cours de flûte à bec par professeur spécialisé. 2) Etude des pièces musicales jouées pendant le stage. Musique d'ensemble en groupes librement constitués, ou travail individuel (les instruments de cette époque seront les bienvenus). 3) Excursions aux environs (montagne ou bord de mer) ou plage. — *Durée du stage :* 11 jours (en raison de l'éloignement).
Pour tous renseignements complémentaires et détaillés, s'adresser à : M. J. Schobert, 75018 Paris. Tél. : 606-41-20.

XIVe Festival organisé par le Centre Musical International J.-S. Bach Directeur artistique : Marie-Claire Alain

Mardi 29 juillet, Collégiale de SaintDonat - Récital d'Orgue : Clôture de l'Académie d'été pour Organistes. — Samedi 2 août, Collégiale de Saint-Donat - Récital d'Orgue par Marie-Claire Alain ; J.-S. Bach : Fantaisie et Fugue, Sonate en trio, Chorals, Prélude et Fugue. — Dimanche 3 août, Collégiale de Saint-Donat - Orgue et Orchestre : Marie-Claire Alain et orchestre Tibor Varga - œuvres de G.F. Haendel, A. Vivaldi, J.-S. Bach. — Mardi 5 août, Collégiale de Saint-Donat - Flûte, violon et orchestre : Maxence Larrieu, Tibor Varga et orchestre de Detmold -J.S. Bach : Suite en sol mineur, Sonate BWV 1005 pour violon seul, Sonate BWV 1013 pour flûte seule, Concerto, Suite pour flûte et orchestre. — Mercredi 6 août, Cathédrale de Die - Flûte, Violon et Orchestre : Maxence Larrieu, Tibor Varga et orchestre de Detmold - J.-S. Bach : Suite en sol mineur, Sonate

BWV 1005 pour violon seul, Sonate BWV 1013 pour flûte seule, Concerto, Suite pour flûte et orchestre. — Jeudi 7 août, Collégiale de Saint-Donat - Récital d'Orgue par Edgar Krapp - J.-S. Bach : Concerto, Sonate en trio, Fugues, Choral « Nun komm der Heiden Heiland », Prélude et fugue. — Samedi 9 août, Collégiale de Saint-Donat - Musique de chambre par l'Ensemble Baroque de Paris : œuvres de Boismortier, J.-S. Bach, G. Telemann, W.-A. Mozart, J.-P. Rameau, A. Vivaldi. — Dimanche 10 août, Collégiale de Saint-Donat - Ensemble Vocal et Instrumental de Lauzanne, sous la direction de Michel Corboz - J.-S. Bach : Cantate BWV 191, Messe en la majeur, Magnificat en ré majeur. — Mardi 12 août, Collégiale de Saint-Donat - Récital d'Orgue par André Isoir - J.-S. Bach : Prélude et Fugue, 16 Chorals de Noël de l'Orgelbüchlein, Canzonne en ré mineur, Sonate en trio.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Centre International J.-S. Bach, 26260 Saint-Donat (Drôme).

XIe Rencontre Internationale de Jeunes 1er-13 août 1975 à Saint-Donat (Drôme-France) autour de son XIVe Festival International J.-S. Bach

Organisateur, renseignements et inscriptions : Maison des Jeunes et de la Culture de Saint-Donat, 26260 Saint-Donat (Drôme - France). — *Activités culturelles comprises dans le prix de séjour :* 1. Communes : Tous les concerts du Festival Musical International. Préparation des concerts et culture musicale. Voyage dans le Vercors (pré-Alpes). Rencontres avec des musiciens. Rencontre avec les habitants. - 2. Au choix (simultanément) : Musique de chambre (amateur) ou initiation musicale, ou chant choral, ou visites d'entreprises régionales, d'exploitations agricoles modernes, de caves vinicoles. — *Hébergement :* en dortoirs. — *Frais de séjour :* stade de treize jours, hébergement, nourriture, activités culturelles et excursions comprises : 400 F. — *Voyage* à la charge des participants. Possibilité de bourses attribuées par le Centre Musical J.-S. Bach de Saint-Donat, etc. Billets de Congrès S.N.C.F. — *Age :* de 18 à 28 ans. — *Activités de détente :* Natation, volley-ball, photo, etc.

Session de Pédagogie musicale de Passy-Buzenval

Comme chaque année, cette session est patronnée par l'A.P.E.M.E.C. (Association des Professeurs d'Education Musicale de l'Enseignement Catholique) et l'U.F.E.A.M. Elle aura lieu au Collège de Passy-Buzenval, 200, avenue Otis-Mygatt, 92500 Rueil-Malmaison, du 20 au 30 juillet 1975. Au programme : pédagogie, chant choral, ateliers de flûtes, guitares, percussions, direction chorale, audio-visuel. En outre, il est prévu à l'intention des instituteurs et institutrices, un cours de formation pédagogique, en particulier pour tous les problèmes intéressant les classes primaires.

Pour tous renseignements, s'adresser à : M. André Lamblin, Collège Notre-Dame de Bury, Margency, 95580 Andilly. Tél. : 959-30-87.

Concours international de Vocalistes 's-Hertogenbosch (Pays-Bas)

Ce XXIIe concours aura lieu du 30 août au 10 septembre 1975. Réservé aux chanteurs et cantatrices de toutes nationalités, nés après le 31 décembre 1942, il comprendra : épreuves éliminatoires, demi-finale, finale et concert des lauréats. Délai d'inscription : 19 juillet 1975.

Pour tous renseignements (règlements du concours, inscriptions, etc.), s'adresser à : Stichting 's-Hertogenbosch Miziekstad - Hôte de Ville - s'-Hertogenbosch, Pays-Bas.

Colloque Bartok et Concours internationaux de Musique

Dans le cadre du IXe Colloque Bartok, des cours de perfectionnement auront lieu à l'Académie de Musique Ferenc Liszt de Budapest, du 20 juillet au 4 août 1975, pour pianistes, violoncellistes, chanteurs et quatuors à cordes. Peuvent s'inscrire des participants effectifs, ainsi que des auditeurs libres. Renseignements par la Direction du Colloque Bartok H-1366, Budapest P.O.B. 80. Vörösmarty tér 1.

Le prospectus contenant le programme et les règlements du Concours de Piano Liszt-Bartok, qui aura lieu en septembre 1976 à Budapest, vient de paraître. Les intéressés sont priés de s'adresser au Secrétariat du Concours, H-1366, Budapest P.O.B. 80. Vörösmarty tér 1. pour tous les renseignements utiles.

Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expression Musicale Vacances musicales 1975

AOUT

5 et 6 ans 13 à 17 ans	3/08 au 30/08 26 jours	Arles-sur-Tech (Pyrénées-Orientales). Vallée pyrénéenne. Piscine.
10 à 17 ans	31/07 ou 27/08 26 jours	La Crau (Var). Plage à Hyères. 5 km du bord de mer. Vélos.
5 et 6 ans 7 à 12 ans 13 à 17 ans	1/08 au 30/08 30 jours	« La Beuvrière », Brain-sur-Longuenée (Maine-et-Loire). Domaine champêtre en pleine campagne. Equitation.
5 et 6 ans 7 à 12 ans	3/08 au 28/08 26 jours	Coutances (Manche). Plages voisines. Piscine couverte.
8 à 14 ans	2/08 au 27/08 24 jours	Moltifao (Corse). L'île de beauté. Gorges de l'Asco. Baignade en rivière.
		Gstaad (Oberland bernois). 1 100 à 3 000 m. Suisse alémanique. Festival Yehudi Menuhin, à Saanen.
		Port-Cros (Var). La plus belle des îles d'Or. Parc national. Séjour exceptionnel. 30 places. Priorité aux anciens colons F.N.A.C.E.M.
		Warminster (Angleterre). Campagne anglaise près de Salisbury. Tennis. Piscine.
		Passau (Bavière). Minimum : trois ans d'allemand.

Au Lycée Jean de La Fontaine

Une très sympathique réunion autour de Monsieur l'I.G. honoraire Georges FAVRE, le mercredi 21 mai 1975, à 16 heures, en présence de Madame l'I.G. Josette AUBRY, de Madame la Directrice, de Madame l'Intendante et de Madame Mayer, conseiller principal d'Education au Lycée.

Sur l'initiative de nos collègues LIEUZE et MACHUEL, une plaque a été inaugurée par Monsieur Georges Favre :

« 1947-1974 : Le Centre national de Préparation au C.A.E.M. a formé dans ce Lycée 830 professeurs d'Education musicale, Raymond Loucheur (fondateur) et Georges Favre étant inspecteurs généraux de l'Instruction publique (don de l'Amicale des Anciens Elèves du Centre de Préparation au C.A.E.M.).

Environ 80 représentants du monde de l'Education musicale, venus de tous les horizons, se regroupèrent ensuite au parloir où un buffet était dressé. Au cours du vin d'honneur, Jean MAILLARD, au nom du Comité et des professeurs d'Education musicale, remercia M. Favre et rappela les multiples facettes de son activité administrative, artistique et littéraire, en concluant qu'avec un tel éventail de centres d'intérêt, le terme « retraite » était inenvisageable, souhaitant à M. Favre de longues et heureuses années de détente, de création artistique, ou d'action au service de la recherche musicologique.

Madame l'I.G. Aubry remercia également son prédécesseur en formulant le vœu de voir s'épanouir l'enseignement de la musique parmi les jeunes, source de vraie joie de vivre et raison de croire en des valeurs artistiques et morales solides.

C'est un récepteur de télévision couleurs qui conservera à Monsieur l'Inspecteur général Georges Favre l'assurance du fidèle souvenir du Corps professoral.

A l'issue de la réunion et à la demande unanime, un télégramme d'hommage respectueux et de souvenir indéfectible fut adressé à Monsieur Raymond LOUCHEUR.

Remerciements

Monsieur Georges Favre, inspecteur général honoraire de l'Instruction publique, remercie bien vivement Mesdames et Messieurs les professeurs d'Education musicale de la sympathie qu'ils lui ont manifestée à l'occasion de la fin de son activité au Ministère de l'Education, et souhaite que la Musique tienne toujours une large place dans les disciplines scolaires.

C.A.P.E.S. 1974

Dans la publication du palmarès (admission définitive) C.A.P.E.S. 1974, le nom de *Mademoiselle GILLIET Martine* doit être ajouté.

Nous la prions de nous excuser. Sa citation n'a pas été oubliée, mais a sauté au moment de l'impression.

A NE PAS MANQUER

EMISSIONS DE TELEVISION SUR

LA MUSIQUE A L'ECOLE

- **20 juin, à 20 heures, sur FR3**
- **21 juin, à 13 heures 30, sur TF1 et A2**

Annonce

A louer, matériel d'orchestre pour le Magnificat de Jean-Sébastien Bach, le Magnificat de Schütz et la Grande Messe en ut mineur de Mozart.

S'adresser à la Faculté de Musicologie, 17, rue des Ursulines, 37000 Tours.

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1974-1975 - Octobre 1974 à Juillet 1975
Numéros 211 à 220

Analyses d'œuvres musicales

Albeniz Isaac : Iberia pour piano (Ier cahier), par Jean Maillard .. .. .. N° 213, décembre 1974, p. 10/82
N° 214, janvier 1975, p. 4/112
Dutilleux Henri : Tout un monde lointain, par Olivier Corbiot .. .. .. N° 212, novembre 1974, p. 23/59
Haydn Joseph : Quatuor n° 2, op. 33, par Jacqueline Crétel .. .. N° 214, janvier 1975, p. 22/130
Introduction à l'analyse de la Messe de Machaut, par Jacques Chailley .. N° 213, décembre 1974, p. 4/76
Poulenc Francis : Sonate hautbois-piano, par Philippe Allenbach .. .. .. N° 211, octobre 1974, p. 16
Ravel Maurice : Boléro, par René Kopff .. .. N° 211, octobre 1974, p. 18
Ravel et le Concerto en Sol, par Hervé Musson .. .. N° 216, mars 1975, p. 12/196
Ravel Maurice : Le Concerto en Sol, par Hervé Musson .. .. N° 217, avril 1975, p. 12/136
Roussel Albert : Le Bachelier de Salamanque, Réponse d'une épouse sage, par René Kopff .. .. N° 215, février 1975, p. 7/151

Avis administratifs

Action des Services sociaux en faveur des personnels .. .. N° 217, avril 1975, p. 39/263
N° 218, mai 1975, p. 34/298
Classes à horaires aménagés (fonctionnement des classes à h.a. et des sections préparant au bac de technicien musique ; programme histoire de la musique, programme solfège .. .. N° 216, mars 1975, p. 7/191
U.E.R. de Musique et Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne .. .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 8/312

Bibliographie

Abrégé d'harmonie tonale, de A. Dommel-Diény ; Art (L') choral, de Pierre Kaelin ; Chorals (Les) pour orgue de J.-S. Bach, de Jacques Chailley ; Correspondance (La), Soixante ans d'amitié, C. Saint-Saëns et G. Fauré, de J.-M. Nectoux ; Florilège des tout-jeunes enfants, de A. Ravizé ; Fois (13) bonheur, de J. Wuytach et M. Carême ; Histoire du Concert spirituel, de P. Constant ; Tristan et Isolde, de J. Chailley, par André Musson, Jacques Binstock .. .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 54/358
Eighteent (The) Century French, de David Tunley, par Jean Maillard .. .. N° 214, janvier 1975, p 11/119
Erik Satie, par A. Rey .. .. N° 212, novembre 1974, p. 33/69
Eveil de musique, C.-G. Sarrazin, par A. Musson .. .. N° 212, novembre 1974, p. 33/69
Histoire de la musique de la Principauté de Monaco, de G. Favre, par André Musson .. .. N° 212, novembre 1974, p. 33/69
Richard Strauss, de D. Jameux, par André Musson .. .. N° 212, novembre 1974, p. 33/69
Schoenberg, de R. Leibowitz, par André Musson .. .. N° 212, novembre 1974, p. 33/69
Tous musiciens, de Henri Jarrié, par Madeleine Mabilat .. .. N° 211, octobre 1974, p. 26

Chroniques azuréennes, par Yves Hucher

Numéros : 211, oct. 74, p. 30 ; 212, nov. 74, p. 32/68 ; 213, déc. 74, p. 31/103 ; 215, fév. 75, p. 37/181 ; 216, mars 75, p. 38/222 ; 217, avril 75, p. 34/258 ; 218, mai 75, p. 32/296 ; 219-220, juin-juillet 75, p. 25/329.

Communications diverses

Numéros : 211, oct. 74, p. 33 ; 212, nov. 74, p. 34/70 ; 213, déc. 74, p. 34/106 ; 214, janv. 75, p. 34/142 ; 217, avril 75, p. 36/260 ; 218, mai 75, p. 38/302 ; 219-220, juin-juillet 75, p. 57/361.

Divers

Groupe (Le) de Recherches musicales de l'O.R.T.F. .. .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 43/347

A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée, de A. Dommel-Diény .. .. N° 211, octobre 1974, p. 8
N° 213, décembre 1974, p. 20/92
N° 214, janvier 1975, p. 12/120
N° 215, février 1975, p 22/166

Automne musical de Pau 1974 .. .. N° 216, mars 1975, p. 23/207

Cité (La) idéale au Quattrocento, de Anne-Marie Lecoq .. .. N° 218, mai 1975, p. 4/269

Concert des Chorales des Académies de Paris, Créteil, Versailles, par André Musson .. .. N° 212, novembre 1974, p. 17/53

Lettre à Monsieur le Ministre de l'Education, de Jacques Burel .. .. .. N° 211, octobre 1974, p. 12

Lettre à Monsieur le Ministre de l'Education, de Mme Giulj .. .. N° 218, mai 1975, p. 9/273

Saint-Maur : Ouverture d'un département de pédagogie musicale .. .. .. N° 216, mars 1975, p. 28/212

Stage d'informatique, par Mmes Baron-Planel et Personnaz .. .. N° 211, octobre 1974, p. 4

Reflets d'un entretien, par A.-M. Chartreux .. .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 39/343

Examens et Concours

Agrégation (L') d'Education musicale et Chant choral .. .. N° 211, octobre 1974, p. 5

Agrégation (L') d'Education musicale et Chant choral, programme 1975 .. N° 213, décembre 1974, p. 9/81

Baccalauréat 1975, épreuve facultative, œuvres imposées .. .. N° 211, octobre 1974, p. 25

Baccalauréat, option A 6, épreuves 1974 .. .. N° 215, février 1975, p. 24/168

C.A.E.M., 1974, palmarès .. .. N° 217, avril 1975, p. 31/255

Brevet technicien métiers de la musique et facture instrumentale, programme histoire de la musique pour 1974-1975 .. .. N° 211, octobre 1974, p. 25

C.A.P.E.S. 1974, épreuves écrites . .. . N° 211, octobre 1974, p. 24

C.A.P.E.S. 1974, dictée musicale et palmarès .. .. N° 217, avril 1975, p. 30/254

C.A.P.E.S. 1975, programme limitatif .. .. N° 211, octobre 1974, p. 25

Histoire de la musique - Esthétique

Autour de Guillaume de Machaut, par Jean Maillard .. .. N° 217, avril 1975, p. 4/228

Ensemble traditionnel provençal, galoubet et tambourin, par M. Ghys .. .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 18/322

Fauré Gabriel, cinquante ans après, par René Berthelot .. .. N° 212, novembre 1974, p. 6/42

Fauré Gabriel, La merveilleuse leçon d'harmonie, par Françoise Gervais .. N° 212, novembre 1974, p. 8/44

Messe (La) polyphonique jusqu'au Concile de Trente, par Michel Guiomar . N° 214, janvier 1975, p. 6/114
N° 216, mars 1975, p. 32/216

Musique (La) baroque, par M. Raaben .. .. N° 218, mai 1975, p. 10/274

Panorama du ballet en France, 1900-1939, par Jean Maillard .. .. N° 215, février 1975, p. 17/161
N° 216, mars 1975, p. 24/208

Problème (Le) du baroque, par R. K. .. .. N° 217, avril 1975, p. 25/249

Ravel aujourd'hui, par René Berthelot .. .. N° 216, mars 1975, p. 9/193

Rabel et Chabrier, par René Delage .. .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 46/350

Réflexion sur la musique nouvelle, par Pascal Bentoiu .. .. N° 212, novembre 1974, p. 27/63
N° 213, décembre 1974, p. 28/100
N° 214, janvier 1975, p. 31/139
N° 215, février 1975, p. 30/174
N° 217, avril 1975, p. 22/246

Remarques sur le style mélodique de César Franck, par René Berthelot .. N° 218, mai 1975, p. 22/286

Symphonie (La) au XIXe siècle après Beethoven, par René Berthelot .. .. N° 213, décembre 1974, p. 15/87

Tristan et Isolde, Le désespoir de vivre, par Michel Guiomar .. .. N° 212, novembre 1974, p. 18/54

Voix (La) de Circé, par Michel Guiomar .. N° 218, mai 1975, p. 22/286
N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 28/332

Saint-Saëns, par Roger Delage .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 26/330

Iconographie, par Alain Lieuze

Concert de David Théniers, Chartres .. N° 212, novembre 1974, p. 5/41
Portrait de Ravel, Georges d'Espagnat .. N° 215, février 1975, p. 16/160
Un curieux appareil .. N° 213, décembre 1974, p.
Le Joueur de musette .. N° 217, avril 1975, p. 25/249
L'Enfant et les Sortilèges, Opéra 1939 .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 42/346

Littérature, par Yves Hucher

Agrégation : approche du roman au XIXe siècle .. N° 213, décembre 1974, p. 18/90
A propos de Béatrix : Balzac et Fr. Liszt .. N° 217, avril 1975, p. 26/250
Présentation de Balzac .. N° 216, mars 1975, p. 29/213
Balzac, Berlioz et la prophétie du Requiem. Comment travaillait Balzac .. N° 218, mai 1975, p. 28/292
Stendhal : Henri Beyle ou l'art d'écrire .. N° 214, janvier 1975, p. 28/136
Stendhal et l'amour .. N° 215, février 1975, p. 27/171

Notre discothèque, par Jean Maillard, Hervé Musson

Numéros 211, oct. 74, p. 28 ; 212, nov. 74, p. 30/66 ; 213, déc. 74, p. 24/96 ; 214, janv. 75, p. 19/127 ; 215, févr. 75, p. 33/177 ; 216, mars 75, p. 34/218 ; 217, avril 75, p. 32/256 ; 218, mai 75, p. 30/294 ; 219-220, juin-juil. 75, p.

Organologie, par Roger Cotte

La flûte à bec et ses dérivés .. N° 215, février 1975, p. 12/156
N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 6/310

Pédagogie - Psychologie

Activité d'éveil artistique, par Madeleine Mabilat .. N° 211, octobre 1974, p. 6
N° 212, novembre 1974, p. 4/40
N° 213, décembre 1974, p. 22/94
N° 214, janvier 1975, p. 15/123

Approche (Une) sensori-moteur aux connaissances de la musique primaire, par Madeleine Carabo-Cone .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 12/316

Aspects psychologiques du développement musical de l'enfant, par Arlette Zénatti .. N° 212, novembre 1974, p. 13/49
N° 213, décembre 1974, p. 32/104
N° 214, janvier 1975, p. 25/133
N° 215, février 1975, p. 4/148
N° 216, mars 1975, p. 19/203
N° 217, avril 1975, p. 10/234
N° 218, mai 1975, p. 21/285

Comment enseigner le chiffrage des mesures, de J. Chailley et M.-P. Philippot. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 9/313

Constitution d'un répertoire vocal commun aux établissements de l'enseignement élémentaire et aux écoles normales .. N° 218, mai 1975, p. 27/291
Education (L') à l'école élémentaire, par J. Chailley .. N° 216, mars 1975, p. 4/188
Réforme totale du solfège, par R. Soubeyran .. N°s 219-220, juin-juillet 1975, p. 38/342

Mots croisés, par Pierre Montreuille

Numéros : 211, oct. 74, p. 26 ; 212, nov. 74, p. 16/52 ; 214, janv. 75, p. 33/141 ; 215, févr. 75, p. 39/183 ; 217, avril 75, p. 29/253 ; 218, mai 75, p. 37/301 ; 219-220, juin-juillet 75, p. 37/341 et 53/357.

Directeur-Gérant : André MUSSON Dépôt légal 3e trimestre 1975 C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1 150

N° de Commission Paritaire : 28 511 Imprimé à Paris